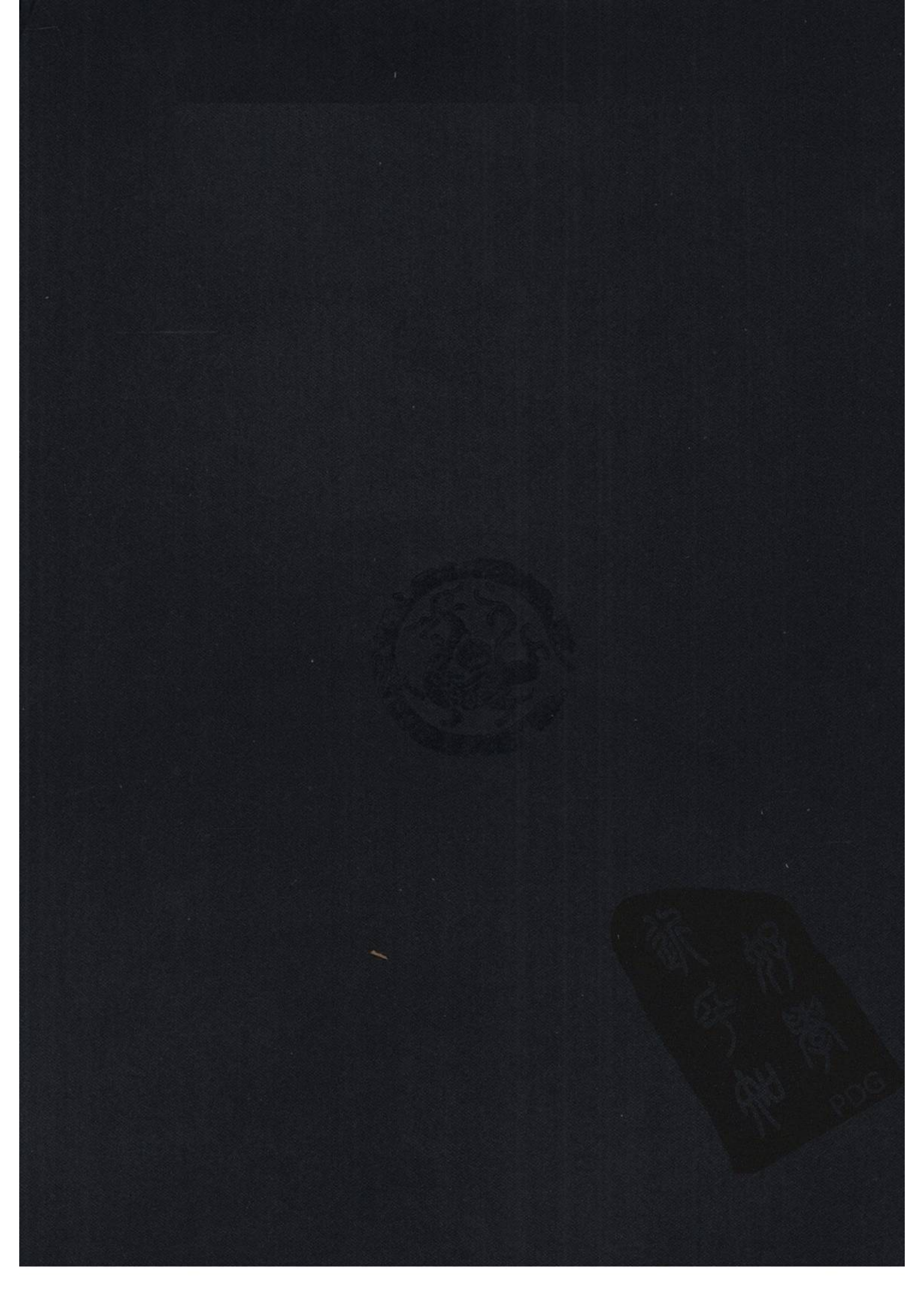

中

国

戏

曲

志


PDG

中国戏曲志

浙江卷

中国戏曲志编辑委员会
《中国戏曲志·浙江卷》编辑委员会

中国ISBN中心

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国戏剧家协会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

中国戏曲志编辑委员会

顾　　问：周　扬　周巍峙　林默涵　吕　骥　董一博　苏一平　王朝闻　阿　甲　王季思　钱南扬

主任委员：张　庚

副主任委员：马彦祥　郭汉城　刘厚生

主　　编：张　庚

副 主 编：余　从（常务）　薛若琳

委　　员：马　远　马龙文　马紫晨　方　杰　文忆萱　王　肯　王　俊　王　鸿　王世一　王鸣秋　王恒富　邓兴器　史　行　白　牡　刘万仁　刘正平　刘有宽　刘志群　刘静沅　曲六乙　吕树坤　任光伟　纪根垠　孙家兆　汪效倚　完艺舟　李　累　李郁文　杨孟衡　吴同宾　何乃强　余　从　张连俊　张武明　陆洪非　陈　巅　陈玉刚　努鲁木　林庆熙　金　重　金汉川　金行健　鱼　讯　周一良　周民震　周庆辉　周育德　祝肇年　郝　明　荆乃立　胡　沙　柯子铭　俞　琳　贺　照　流　沙　高　鹏　高介云　高玉铭　郭士星　郭光宇　席明真　贾春光　顾建国　秦德超　钱法成　梁　冰　黄　克　黄菊盛　黄镜明　曹克英　龚啸岚　谢彬筹　韩德英　焦文彬　黎　方　薛若琳（按姓氏笔画排列）

中国戏曲志编辑部

主　　任：刘文峰

副 主 任：包澄絜

编　　辑：包澄絜　刘文峰　毕玉玲　汪效倚　张新建　陆　德　俞　冰　常丹琦　傅淑芸（按姓氏笔画排列）

特约编审员：何　为　吴书荫　吴乾浩　林庆熙　周育德　武俊达　赵　斐　黄在敏　黄菊盛　龚和德

《中国戏曲志·浙江卷》编辑委员会

主　编：史　行

副主编：陈西斌　吴双连（常务）　周　西（常务）　顾锡东　钱法成　谭德慧（按姓氏笔画排列）

编　委：王锦琦　史　行　华　俊　庄一拂　孙仰芳　沈　沉　沈祖安　陆小秋　吴双连　陈西斌　言秋士　金　松　金孝电　周　西　周大风　罗　萍　洛　地　洪　毅　胡小孩　查康国　钱法成　顾锡东　徐朔方　徐宏图　唐永昌　黄世钰　黄吉士　葛凤兰　谭德慧（按姓氏笔画排列）

《中国戏曲志·浙江卷》编辑部

主　任：周　西

副主任：吴双连　陆小秋　谭德慧

编　辑：王锦琦　乐国庆　孙芝芳　李华明　李　骅　李兆淦　陈　坚　杜　钦　吴双连　陆小秋　周　西　周　攸　徐宏图　寄　群　曹小六　章纪勤　葛更生　谢涌涛　谭德慧（按姓氏笔画排列）

编　务：马向东、戴　月

撰　稿　人（按姓氏笔画排列）

综　述：吴　戈　周　西　谭德慧

图　表：应志良　周　西（《大事年表》撰搞人）
陆小秋　吴　戈（《剧种表》制表人）
陈　坚（《越剧流布省外示意图》制表人）

志　略：干富伟　王万里　王与昌　包志林　叶大兵　朱秋僧　刘大海　吕济琛　陆小秋　沈　沉　张　谦　李　微　李子敏　吴　戈　周大风　罗　萍　洛　地　胡雪冈　施振眉　徐宏图　钱鸣远

黄　韶　黄永清　谭　伟

（以上为《剧种》撰稿人）

马烈商　王　瑗　尤文贵　方　元　方正林　包志林　叶　美
叶大兵　叶文进　亚　芝　朱小牛　朱秋僧　刘龙佐　许丽娟
吕柏汀　孙世基　严新民　何贤芬　余　飞　佘惠民　阿　璋
阿　瑜　陈　平　陈　坚　陈学诗　陈法森　陈崇仁　陈德光
吴顺治　应长根　应志良　沈　沉　沈瑞兰　张　明　杨光正
李　冰　李　微　李世庭　辛未艾　周　西　周健尔　金　珠
郁宗鉴　郑　闰　茂　竹　林植民　罗　萍　侯百朋　俞秋妃
洪　毅　柯靖难　柳　河　春　江　费凤鸣　胡　克　胡汝慧
胡雪冈　赵宏村　夏　山　夏振球　徐宏图　徐顺平　晓　菁
晓　盼　钱鸣远　顾颂恩　顾嘉华　黄　韶　黄世钰　黄绍良
蕭　昂　蕭　猛　蕭　樹　寄　群　章甫秋、章智鹤　葛更生
蔣　萍　韓　英　魯　青　谭　伟　潘文德　潘池海　潘伟民
潘肇明　颜　敬　鷦　鷯

（以上为《剧目》撰稿人）

王与昌　王建军　王锦琦　刘大海　刘建超　邬汝砺　吕月明
余　乐　陈守良　陈崇仁　张钱苗　李　微　李子敏　李益中
陆小秋　郑西村　罗　萍　胡　克　胡奇之　黄吉士　诸葛智生
黄绍良　楼敦传

（以上为《音乐》撰稿人）

丁　一　马烈商　王万里　王振芳　方　华　方桂荣　卢惠来
叶　美　叶大兵　石　杉　田成效　朱贤民　许丽娟　华　俊
张善麟　何　通　何贤芬　何炳泉　傅慧娟　陈新田　吴子良
沈　沉　沈祖安　张晓红　杜　钦　杨志雄　李兆淦　李　微
言秋士　周　攸　周世瑞　金凤茶　范志贵　罗　萍　姚博初
徐　沙　徐重凡　桑毓喜　黄永清　黄绍良　萧　昂　萧志岩
葛纪中　章智鹤　彭兆棨　谭　伟　颜明月　潘肇明　黎　娟
戴保良

（以上为《表演》撰稿人）

叶大兵　卢惠来　吕济琛　孙仰芳　许　滔　许丽娟　李　冰
杨裕华　吴顺治　章智鹤　谢涌涛　裘云飞　谭　伟

（以上为《舞台美术》撰稿人）

丁　一　马岳瑞　尹志红　王与昌　王心道　王艾村　王国仁
车鸿云　日　章　水正槐　方桂荣　方栋楚　卢笑鸿　卢惠来
丛树桂　包　华　包达明　包志林　包崇跳　卢笑鸿　叶大兵
石元诗　朱小牛　朱柏青　朱秋僧　刘坚民　刘高汉　刘新凡
刘慕寒　汤学楚　任在山　许　滔　许丽娟　阮建国　阮泉华
吕济琛　成光中　孙芝芳　孙仰芳　孙世基　孙志兴　严老三
严新民　何贤芬　何炳泉　余云翚　陈　坚　陈　明　陈子光
陈云华　陈宝康　陈金生　陈学诗　陈顺泰　陈济灿　陈崇仁
陈德元　陈德光　邹　霓　邹松寿　应志良　吴顺治　吴焕光
沈　沉　沈茂友　沈根生　沈煜生　沈瑞兰　张　明　张　坚
张中强　张立坦　张武翰　杨乃浚　杨小白　杨习华　杨永隆
杨庆余　杨裕华　李　冰　李　骅　李　娟　李　瑛　李子敏
李兆淦　李光耀　李思馨　李　微　肖　猛　言秋士　周　西
周向阳　周永年　周健尔　金　珠　金孝电　金康法　郁宗鉴
郑利朝　郑炳荣　范志贵　林植民　松　波　於爱如　罗　萍
罗友虎　罗海笛　季志耀　侯百朋　俞成富　俞宝根　俞秋妃
洪　波　洪　毅　姚得安　姚犀矛　柯靖难　胡秋心　胡汝慧
胡崇刚　施善耕　钟　禾　项　铨　赵士旺　赵宏村　赵钦亮
赵维杨　高成济　陶维安　徐世富　徐重凡　晓　菁　钱关富
钱苗灿　黄　韶　黄世钰　黄永清　萧　昂　萧　谢　萧智淳
崔德娣　寇　丹　屠志新　屠慥惇　章达庵　章寿松　章智鹤
傅国璋　傅慧娟　谢典勋　谢涌涛　葛纪中　黄明亚　黄承炳
蒋　萍　鲁　华　葛更生　裘君谟　谭　伟　管　华　潘肇明
戴保良

（以上为《机构》撰稿人）

丁　一　马岳瑞　王艾村　尹志红　车鸿云　方桂荣　包　华
包崇跳　卢惠来　石元诗　任在山　许丽娟　阮建国　庄一拂

吕济琛　孙世基　孙仰芳　刘高汉　刘慕寒　何贤芬　言秋士
陈　坚　陈　明　陈金生　陈济灿　肖智淳　张　坚　张　明
张立旦　张武翰　杨乃浚　杨永隆　杨裕华　李兆淦　周向阳
郑　闰　郑利朝　郁宗鉴　林正秋　罗友虎　罗海笛　季志耀
金　珠　俞成富　俞宝根　冠　丹　项　铨　洪　波　洪　毅
姚得安　施善耕　胡秋心　钟　禾　赵士旺　郭　涌　徐世富
屠志新　章达庵　章智鹤　鲍仁宏　傅国璋　谢涌涛　董明亚
谭　伟　蔡　一　潘肇明

（以上为《演出场所》撰稿人）

王中河　王笃纯　乐国庆　卢惠来　包志林　孙景琛　刘文沪
陈顺泰　陈建华　陈崇仁　沈　沉　杨裕华　周华斌　周健尔
郑　闰　罗海笛　侯百朋　洪　波　骆兆平　施玉兴　陶维安
曹小六　黄　裳　潘肇明

（以上为《文物古迹》撰稿人）

叶长海　朱树人　刘荫柏　关非蒙　孙崇涛　孙维楷　何贤芬
陆小秋　庆志良　吴　戈　吴书荫　李　骅　李兆淦　李尧坤
李光耀　周蓉蓉　周健尔　洪　波　洪　毅　胡　忌　胡汝镛
赵文卿　徐　沙　徐宏图　徐顺平　柴葵珍　顾达昌　葛更生
蒋星煜　楼敦传　戴　云

（以上为《报刊专著》撰稿人）

王　毅　王超六　王德良　阮泉华　李　骅　赵　征　徐宏图
徐重凡　桑严谨　裘君谟　潘伟民

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

赵士旺　十三龄童　方　华　张全湘　陈德光　罗　萍　郁宗鉴
谭　伟

（以上为《谚语、口诀、行话》辑录人）

李　骅　吴　戈　周　西　徐宏图

（以上为《其它》辑录人）

传　记：丁　一　丁　伋　飞　云　马方方　王与昌　方　华　方桂荣
可　权　叶长海　朱建明　朱秋僧　朱树人　刘建超　关非蒙

庄一拂　孙世基　孙崇涛　孙蔚龙　严志三　严新民　佘德余
何贤芬　何炳泉　陆　明　陈顺泰　陈崇仁　陈新田　陈德光
吴　戈　吴顺治　吴焕光　沈　沉　沈根生　沈祖安　沈瑞兰
张　明　张立坦　张德舜　杜　钦　杨小白　杨习华　杨光涛
杨志雄　李　冰　李　骅　李　微　李兆淦　李思馨　言秋士
周　攸　周永年　周健尔　周蓉蓉　金　松　金大可　郑　闰
罗　萍　罗海笛　侯百朋　余秋妃　洪　波　洪　毅　柯靖难
柳　河　胡　忌　胡雪冈　胡银林　施善耕　祝维安　钟　禾
项　铨　赵文卿　诸葛智生　郭　涌　徐永华　徐宏图　徐顺平
徐重凡　唐永昌　柴葵珍　顾希佳　翁公友　黄　韶　黄湘娟
龚世葵　龚剑锋　章智鹤　谢涌涛　蒋　萍　楼敦传　裘君谟
潘伟民　潘肇明　潘樟林

（以上为《传记》撰稿人）

附　录：周　西（辑录）

历史资料：周　西（辑录）

图片绘制及摄影：丁　一　王希平　王新辉　方其林　乐国庆　朱　扬
吕月明　吕立春　吴光烈　吴宗其　池一平　孙　毅
孙仰芳　陆建国　陈　坚　陈　新　陈广冲　汪一煦
张水标　张　修　张文祥　张侯权　李渭坊　周向阳
周华斌　郑旭民　林国镇　罗　萍　罗海笛　俞成富
费玉书　栾冠桦　敖恩洪　翁汉荣　陶维安　郭阿根
徐长康　蒋元福　鲍仁宏　缪鹤贤　潘洪海　滕永然

图片供稿单位：浙江省艺术研究所
浙江省戏剧家协会
中国历史博物馆
杭州市艺术研究室
绍兴市艺术研究室
温州市艺术研究所
宁波市艺术研究所
台州市文化局

衢州市文化局
湖州市文化局
舟山市文化局
嘉兴市文化局
丽水地区文化局
金华市文化局
浙江婺剧团
浙江绍剧团
浙江越剧团
浙江昆剧团
武义县婺剧团
浙江省图书馆
余姚姚剧团
温州瓯剧团
浙江博物馆
杭大图书馆
浙江省文化厅图书资料室

图片供稿人： 田成效　沈　沉　沈祖安　刘文沪　周　攸　周健尔
洪　波　龚和德　曹小六

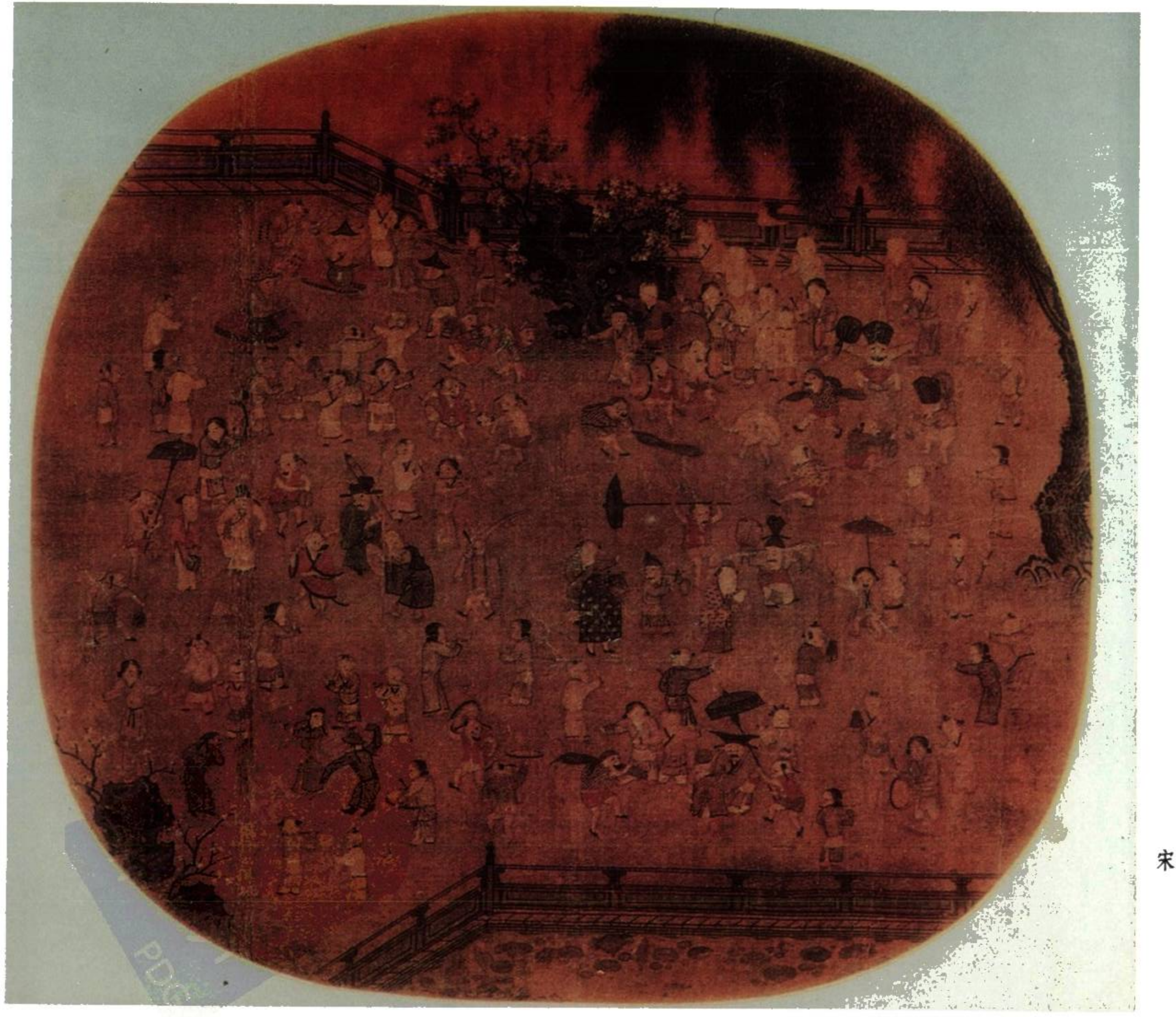
条目汉字笔画索引： 徐宏图

条目汉语拼音索引： 徐宏图

绍兴狮子山 306 号战国墓出土春秋时期铜屋及乐伎铜俑



黄岩灵石寺塔北宋杂戏人物砖刻



宋代《百子游戏图》

南宋《灯戏图》　朱玉作



宋杂剧绢画



南宋《大傩图》



西湖畔演剧图

涌金门外演剧图

清乾隆《南巡图》(局部) 1776年 徐扬作



清代江山二十八都水星殿戏台壁画《武松打店》



清代东阳戏曲木雕《推车接父》



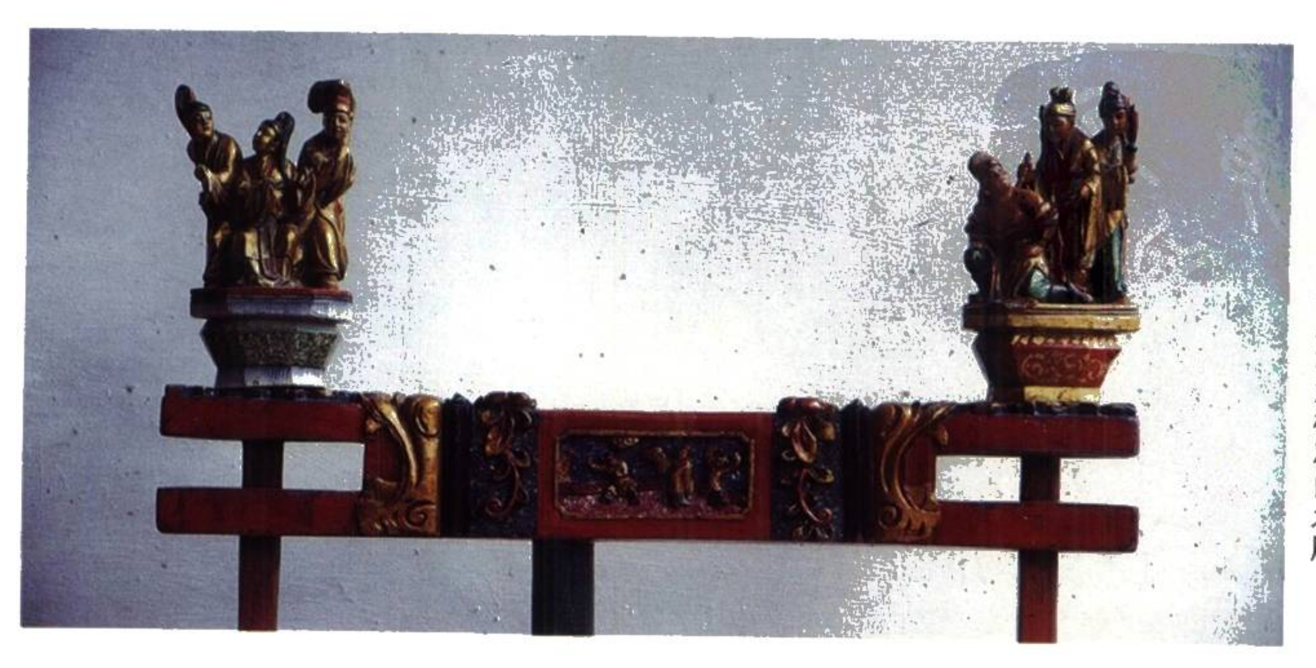
清代宁波万工轿戏曲木雕



清代东阳戏曲木雕《二堂审子》

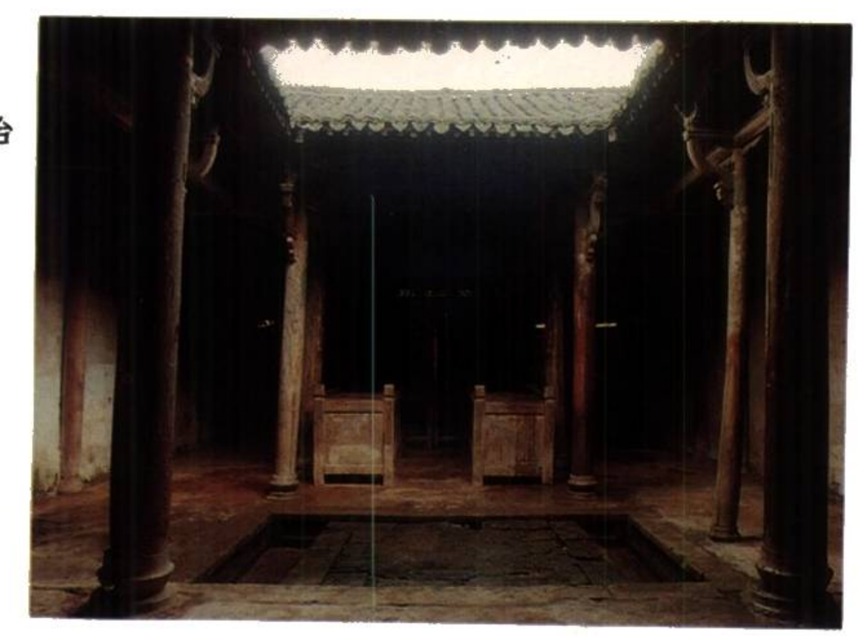


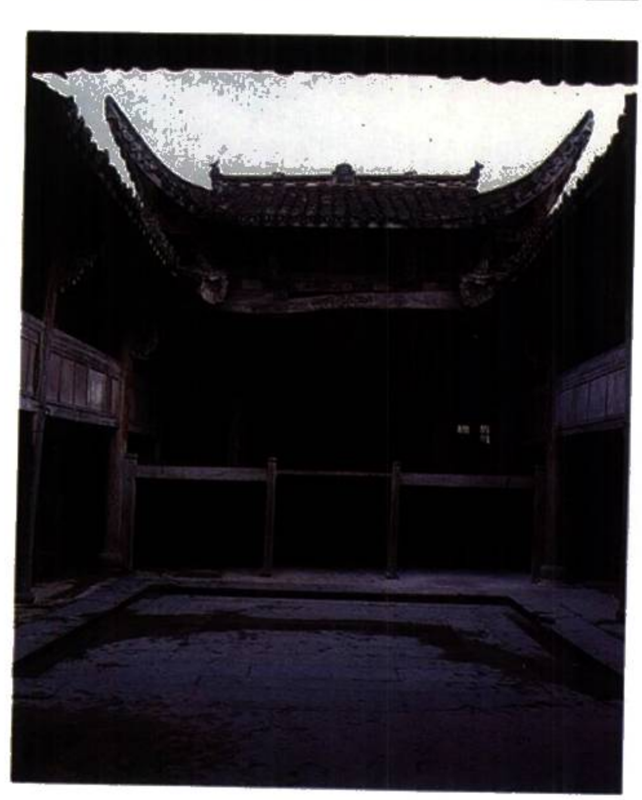
清代东阳戏曲木雕《苏秦逼仪》



清代乐清龙档戏曲木雕

龙游志棠乡杨氏宗祠明戏台





黄岩护国庙戏台

绍兴舜皇庙戏台



衢州航埠兰氏宗祠戏台（畲族）

绍兴安城河台

杭州剧院



昆剧《西园记》
（汪世瑜饰张继华，王奉梅饰王玉英）



昆剧《十五贯》
（周传瑛饰况钟，王传淞饰娄阿鼠）



绍剧《于谦》
（十三龄童饰于谦）

绍剧《孙悟空三打白骨精》
（六龄童饰孙悟空、七龄童饰猪八戒、
筱昌顺饰唐僧、傅马潮饰沙僧）





绍剧《女吊》（章艳秋饰玉芙蓉）



越剧《孔雀东南飞》
（陈佩卿饰焦仲卿、张茵饰刘兰芝）



越剧《金沙江畔》
（张蓉桦饰珠玛、梁永璋饰金万德、江涛饰金明）



越剧《五姑娘》
（王爱勤饰五姑娘、田成效饰徐阿天、方海如饰杨金元）



越剧《胭脂》
（金宝花饰吴南岱、裘大官饰施愚山）





婺剧《断桥》（倪芝宣饰白素贞）

婺剧《僧尼会》（郑兰香饰小尼姑、吴光煜饰小和尚）



湖剧《麒麟带》（许丽娟饰李世忠）



甬剧《两兄弟》



姚剧《半夜鸡叫》



睦剧《南山种麦》



平调《金莲斩蛟》



瓯剧《高机与吴三春》（陈茶花饰吴三春）



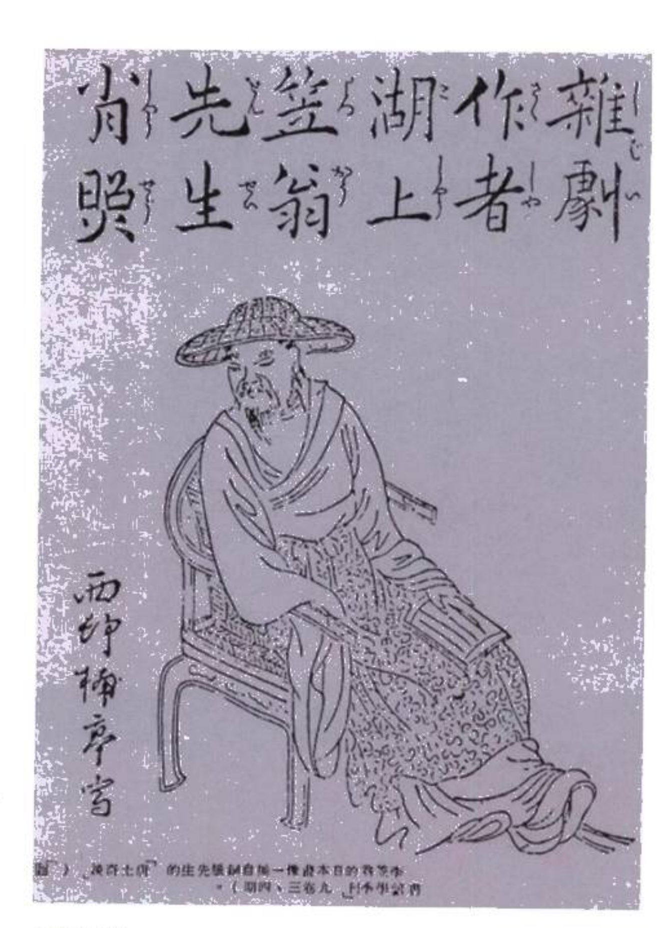
和剧《双金印》



调腔《闹九江》



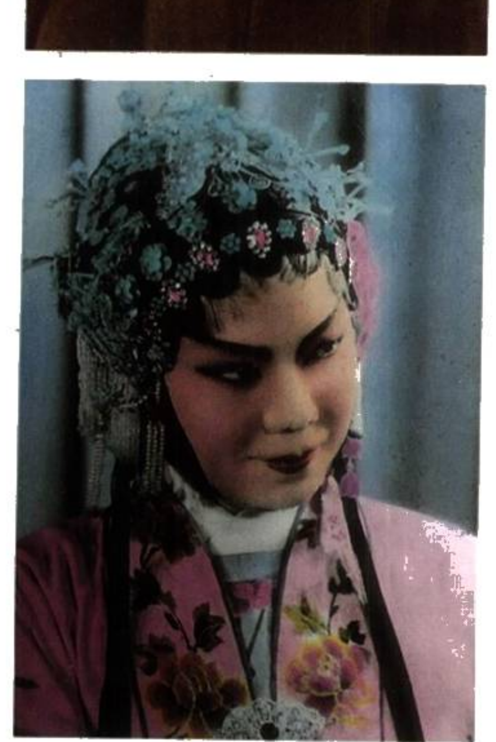
徐渭画像



李渔像



王国维像



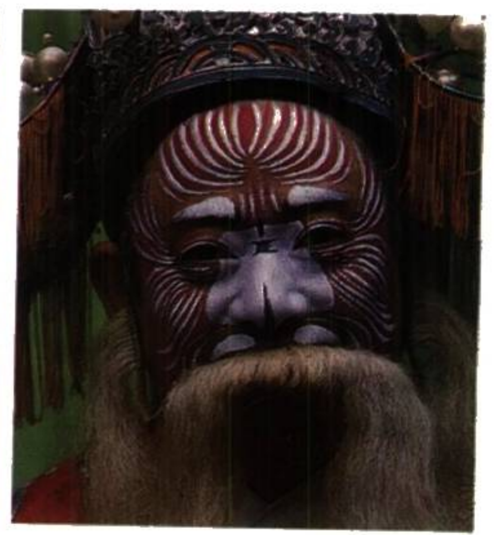
姚水娟(越剧《碧玉簪》饰李秀英)



盖叫天(京剧《打虎》饰武松)

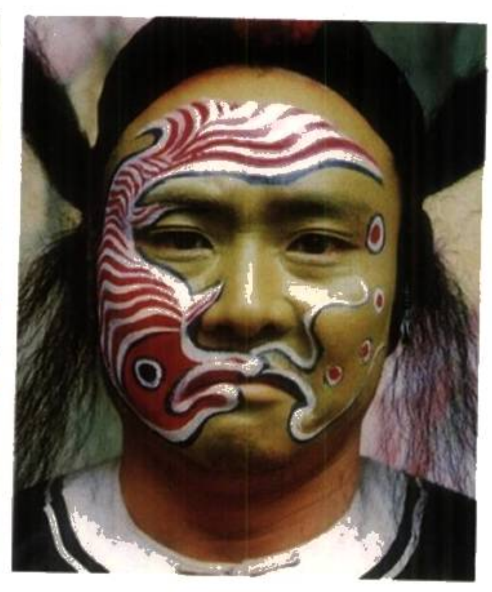

薛　刚（婺剧）


王　英（婺剧）


程咬金（婺剧）


薛　刚（绍剧）

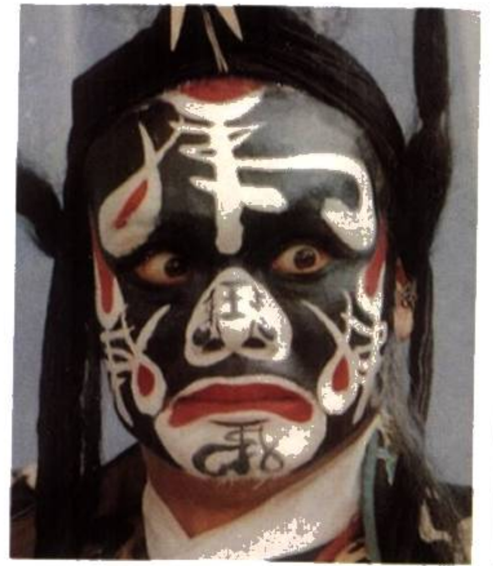

包　拯（绍剧）


张　顺（婺剧）


黄　巢（瓯剧）


姚　刚（瓯剧）


无盐女（和剧）



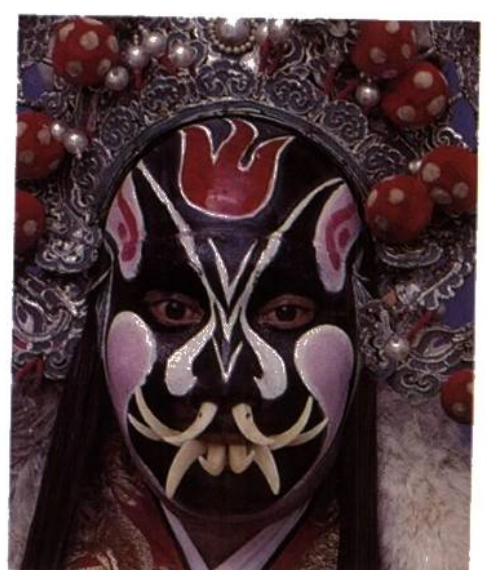
杨七郎（调腔）



铁才云（台州乱弹）



铁木儿（台州乱弹）

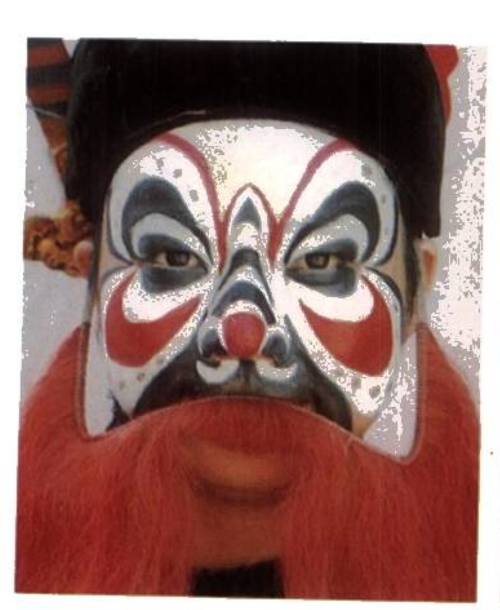


独角龙（平调）





无　常（绍剧）



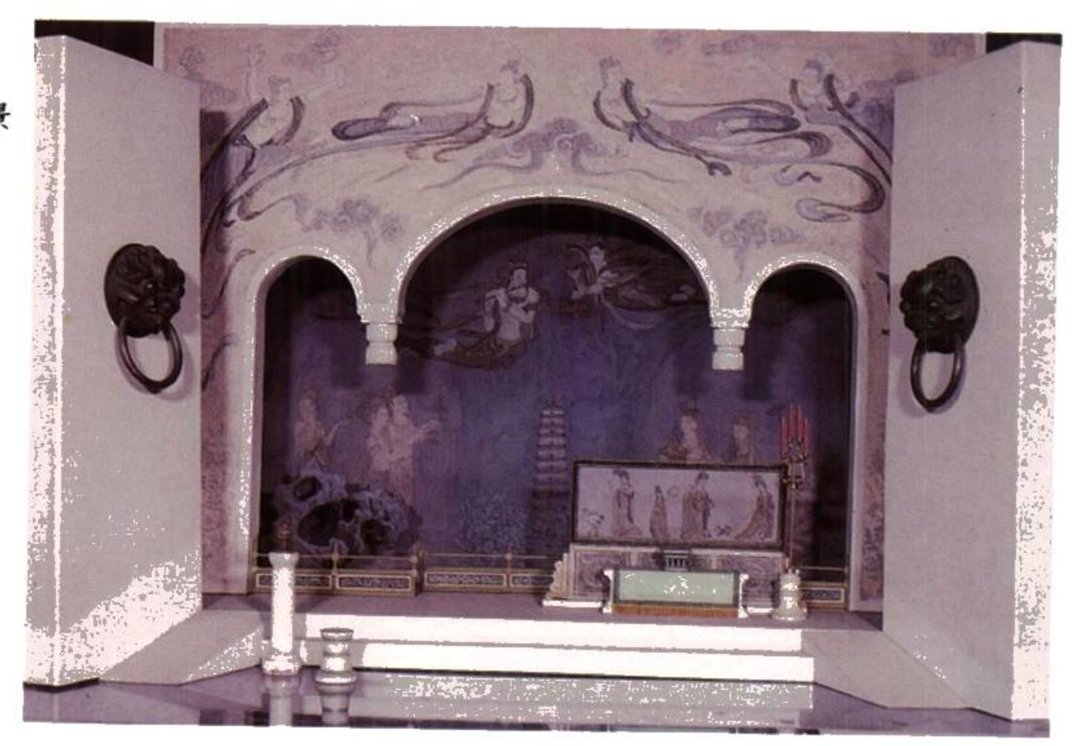
钟　馗（金华昆剧）

金刀精（金华昆剧）

昆剧《十五贯》布景
设计：袁云飞



越剧《古墓香魂》布景
设计：罗志摩





绍剧《孙悟空三打白骨精》布景　设计：汤永生



越剧《祝福》布景　设计：龚景充



红蟒　　宫装



花帔



女靠



魁星衣



采莲衣

婺剧服装

序　　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一宿愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划。八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此，成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按 1982 年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至 1982 年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立之后，用公元纪年。

目　录

综　　述

综　　述

浙江省简称浙。地处我国东南沿海。东临东海，西隔天目山和仙霞岭与安徽、江西毗连。南界洞宫山麓与福建接壤。北靠太湖与上海、江苏相邻。

浙江古属百越。夏少康时，封其庶子无余于越。春秋战国时为越国之地，后属楚。秦代除南境属闽中郡外，统归会稽郡。两汉属扬州之会稽、丹阳两郡，三国时属东吴。两晋南北朝置会稽、吴兴、杭州、东阳、临海、新安、永嘉七郡。唐属江南东道之湖州、杭州、睦州、越州、明州、衢州、婺州、括州、温州、台州。五代钱镠建吴越国，定都杭州。宋属两浙路，后分为东西两路。元置江浙等处行中书省，州改称路。明代设江浙布政使司，后改为江南直隶和浙江两行省，浙江行省领嘉兴、湖州、杭州、绍兴、宁波、台州、金华、衢州、严州、温州、处州十一府，是为浙江省称之始。清沿明制，辖境至今未变。今辖湖州、嘉兴、杭州、宁波、绍兴、舟山、台州、温州、丽水、金华、衢州十一市（地区）。

浙江气候温和，物产富饶。杭、嘉、湖平原和宁、绍平原向称鱼米之乡、丝绸之府。自隋开凿江南运河与江北之运河相接，南达杭州，成为古代南北交通要道。唐辟明州（宁波）、温州为重要港口后，海上贸易勃兴。南宋都城临安（杭州）工商业发达，被称为东南第一州。至明代，杭州成为全国纺织业中心之一。清代浙江工商业又进一步得到发展。

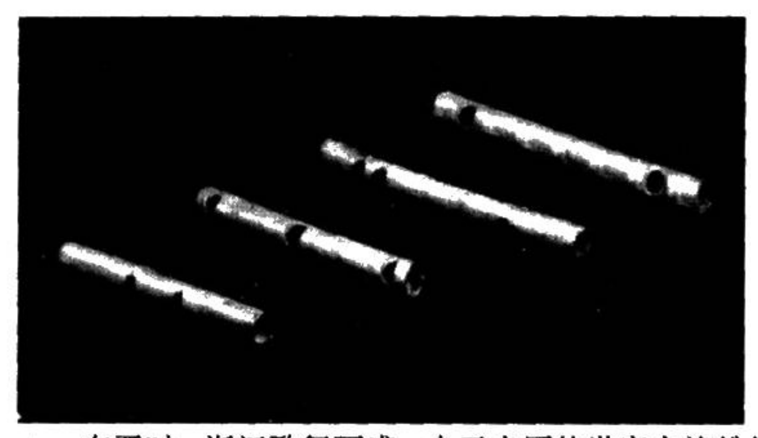
浙江世称文物之邦，山川秀丽，名胜古迹众多。杭州之西湖，乐清、平阳之南、北雁荡，临安之天目等，皆举世闻名。舟山地区的普陀山，为我国佛教四大名山之一。浙江历代为文人、名士荟萃之地。

政治、地理环境以及交通、工商业的发达，为浙江文化的发展创造了有利的条件，亦为浙江戏曲的繁兴奠定了优越的基础。

宋以前的歌舞百戏

早在七千年前的新石器时代，浙江余姚河姆渡的先民已有相当先进的农耕技术和丰富的精神文化，能绘制精美的“双凤朝阳”图案及用动物的骨骼制造乐器——多孔骨哨（见左图）。距今四五千年前的良诸文化，更有大批雕刻精细、图案优美的玉琮、玉璧等。玉琮上类似饕餮纹的兽面图案，很有可能是傩面具的源头和雏形。夏禹时，涂山之女作歌，《吕氏春秋·音初篇》认为是南音之始。春秋时，有越人拥楫而歌的记载（徐陵《玉台新咏·越人歌》)。1982年在绍兴市南坡塘狮子山三零六号战国墓出土的春秋铜品制葬中，有六个乐伎铜俑集体歌舞演奏的场面。秦、汉和三国时，歌舞百戏在浙江已颇流行，如在海宁出土的东汉墓画像砖中，有人物众多、乐舞纷呈的百戏图，同墓出土的抚琴女俑，面带笑容，栩栩如生。武义县出土的三国瓷质谷仓罐，上有少数民族的乐舞。（见右图）





东晋时，浙江歌舞更盛。由于中原的世家大族纷纷南迁，不少人定居浙东，如谢安、孙绰、谢灵运、桓伊、王羲之等，均崇尚音乐、歌舞以及书法、词赋，民间相沿成习，蔚然成风。其时文化与经济有较大发展，出现了“今之会稽，昔之关中”的景况（《晋书·诸葛恢传》)。至南北朝，歌舞发展更为蓬勃，且出现了一批专门教习乐舞的村庄。据胡仔《苕溪渔隐丛话》所载：德清县南之前溪村，为南朝习乐之处，歌舞之乡，直到唐代，“尚有数百家习音乐，江南声伎，多自此出，所谓舞出前溪也”。

隋唐时代，浙江的乐舞活动更加繁盛。唐时杭州“骈樯二十里，开肆三万室，游客荟萃，风物繁富，形胜浩伟，驾苏州而上之”（唐李华《杭州刺史厅壁记》)。当时之乐舞名曲广泛流传，名手四方云集。如唐段安节《乐府杂录》记李谟鉴湖（今属绍兴）吹笛一事：“开元中有李谟，独步于当时。后禄山乱，流落江东。越州刺史皇甫政月夜泛鉴湖，命谟吹笛，谟为之尽妙。”同书说著名的《望江南》曲，“始自朱崖李少尉（德裕）镇浙

西日，为亡妓谢秋娘所撰，本名《谢秋娘》。”后白居易、刘禹锡等均有此曲之名作传世。宋王灼《碧鸡漫志》记崔元范自越州幕府拜侍御史，李讷尚书饯于鉴湖，命歌女盛小丛唱《西河长命女》一事，说“此曲起开元以前，大历间乐工加减节奏。”唐代风行的《柘枝舞》也盛行于浙江，长庆间，张祜有《观杭州柘枝舞》诗。唐代的浙江也流行参军戏。唐范摅《云溪友议》载，“（元稹）廉问浙东……乃有俳优周季南、季崇及妻刘采春，自淮甸来，善弄《陆参军》，歌声彻云。”有人认为《陆参军》所演为陆羽所编的诙谐小段合集。据《新唐书·陆羽传》，陆羽曾“匿为优人，作诙谐数千言”。《全唐文·陆文学自传》说天宝年间陆羽“卷衣入伶党，著《谐谈》三篇，以身为伶正，弄木人、假吏、藏珠之戏。”陆羽的行事与作风，似与参军戏有关。

据建于五代末宋初的黄岩县灵石寺塔出土的八个方砖线刻俳优人物画（见彩页），当时台州地区已有萌芽状态的戏剧。

宋元时期的戏曲

宋代浙江的经济获得飞速发展。欧阳修《有美堂记》说北宋时期的杭州“四方之所聚，百货之所交，物盛人众，为一都会”，“今其民幸富足安乐，又其习俗工巧，邑屋华丽，盖十万余家。”南宋定都临安（今杭州）之后，杭州成为政治、经济、文化的中心。北方的商贾、名士、艺人等随宋室大量南迁，云集杭州、会稽等地，更促进工商业的迅速发展和文艺的空前繁荣。所谓“杭山水明秀，民物康阜，视京师其过十倍矣”（《都城纪胜·序》）。

据《都城纪胜》、《繁胜录》、《梦粱录》、《武林旧事》等书记载，当时杭州的各种技艺有杂剧、院本、唱赚、诸宫调、转踏、大曲、清乐、小唱、弹唱、京词、耍令、小说、商谜、踏弄、角抵、相扑、参军、吟叫、合生、傀儡、影戏、说浑话、学乡谈、杂扮以及各种杂耍，如踏索、打硬、举重、打弹、使棒、射弩、筋斗、上竿、踏跷、舞剑、蹴球、弄水、烟火、教走兽、放风筝、捕蛇、藏去之术（魔术）等等。傀儡又分悬丝、杖头、药发、水傀儡、肉傀儡五种；小说又分讲史、说经、参请、公案、胭粉、灵怪等种。其中艺术表演方面的就有百种之多，可谓无技不有，百戏杂陈。

随着各种艺术形式的争奇斗艳，涌现了一大批知名的艺人。如杂剧有刘景长、王喜、盖门庆、潘浪贤、龚士美、刘思深、赵太、慢星子（女）等百数十人；唱赚有濮三郎、扇李二郎等三十余人；小唱有萧婆婆（女）、贺寿等四十余人；小说有蔡和、李公佐、史惠英（女）等百余人；影戏有贾震、贾雄、李二娘（女）等二十余人；傀儡有陈中喜、张逢喜、刘小仆射等十余人；角抵有王侥大、张关索、撞倒山等五十余人；诸宫调有高郎妇、熊保保等；弹唱有童道、蒋居安等；加上京词的蒋郎妇、孟客等；相扑的元鱼头、一

条黑等等，以及各类器乐演奏者，当时知名的不下千人。小说史惠英、小张四郎则“一世只在北瓦，占一座勾栏说话，不曾去别瓦作场”（见《繁胜录·瓦市》）。

商业、文艺的繁盛，遂使演出场所——瓦舍（亦称瓦子）勾栏不断增多，据周密《武林旧事》等书记载，当时仅杭州一地，就有瓦舍二十余座，比北宋时汴梁多近一倍。每座瓦舍设勾栏若干处，以北瓦为最大，内有十三处勾栏。此外，湖州、宁波、台州、温州、慈溪等地，也有关于“瓦子”、“瓦子巷”、“勾栏”、“露台”等的记载。除在瓦舍勾栏演出者之外，亦有艺之次者在耍闹宽阔处演出，谓之“打野呵”，在杭州及其他城镇和农村亦有演出。王十朋《梅溪集》云：“剡（今嵊县）之市人，以崇奉东岳为名，设盗跖以戏先圣。”洪迈《夷坚志》载：淳熙十四年（1187）二月，永嘉诸葛贲赴省试归来，“叔祖母生辰，相召庆会，门内用优伶杂剧，过四更报捷者至……犹未绝”。陆游《小舟游近村舍舟步归》云：“斜阳古道赵家庄，负鼓盲翁正作场，身后是非谁管得？满村听唱蔡中郎。”其《稽山行》诗又云：“禹庙争春胜，兰亭共流觞；空巷看竞渡，倒社观戏场。”

随着各种技艺专业演出的兴旺，杭州还出现了一批职业艺人和群众业余爱好者的“会”、“社”组织，如绯绿社（杂剧）、齐云社（蹴球）、遏云社（唱赚）、同文社（耍词）、雄辩社（小说）、绘革社（影戏）等。

当时杭州的宫廷与民间，表演滑稽故事的杂剧十分流行。《都城纪胜·瓦舍众伎》说：“散乐，传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。”“杂剧中末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段；次作正杂剧，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。其吹曲破断送者，谓之把色。大抵全以故事世务为滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤也”。此时杂剧的演出组织，已有部、色、甲、班等名称。其中的“甲”，是一种按演出需要，各行当搭配组成的演出组合。据《武林旧事》载，一甲通常为五人，包括杂剧的五行脚色，但亦有一甲多至八人，一行脚色多至三人的，如刘景长一甲八人，次净就有三个。宋杂剧剧目很多，仅《武林旧事》所载，官本杂剧就有二百八十种，其中如《眼药酸》，不仅有名目记载，而且有反映当时演出情况的绢画遗存。（见彩页）

浙江目连戏始于何时，无考。在南宋淳祐十一年（1251），已有浙江刻本的“说话”底本《佛说目连救母经》流传。元代大德年间还流传到日本。

南宋时，浙江还出现了另一种表演长篇故事的综合性戏剧——戏文。因首演于永嘉（温州），故又称温州杂剧、永嘉杂剧、永嘉戏曲。元代被称为南戏。其形成时间，据明代人记载，有两种不同的说法。祝允明《猥谈》中说：“南戏出于宣和（1119——1125）之后，南渡之际，谓之温州杂剧”；徐渭《南词叙录》中则说：“南戏始于宋光宗朝（1190——1194），永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之”。又说：“或云，‘宣和间已滥觞，其盛行则自南渡。’”可知，宣和间已初步形成，南宋光宗朝已比较成熟。宋代的温州杂剧，

起初在温州一带流传，作者（书会才人）多为温州人，剧目有《赵贞女》、《王魁》等，后又有《张协状元》等。南宋中期已流传到都城临安（今杭州），《赵贞女》等剧曾遭榜禁（祝允明《猥谈》）。南宋的临安相当繁华，南北各种艺人聚集在遍布市区的瓦舍勾栏中竞显伎艺，因而，使温州杂剧获得进一步发展。据元周德清《中原音韵》“正语作词起例”载，南宋杭州曾搬演过《乐昌分镜》戏文。这时温州杂剧的演出，“唱念呼吸，皆如（沈）约韵”，已改用吴浙之音，不再只用温州土音。温州杂剧在杭州的声誉日起，引起了部分文人的注意，并参与创作。据元刘一清《钱塘遗事》记载，南宋咸淳四、五年（1268——1269）间，杭州太学黄可道创作了以争取婚姻自由为主题的《王焕》戏文，盛行都城，竟使某仓官的诸妾看戏之后，纷纷私奔。另据宋刘埙（1240——1319）《水云村稿·词人吴用章传》（四库全书珍本）载：“至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之，而后淫哇盛正音歇。”吴用章，名康，江西南丰人，长期居乡里。可知至南宋末，温州杂剧大约已传至江西南丰一带。此外，在宋代，福建的泉州、福州，广东的潮州等地，也有温州杂剧演出。

从现存唯一完整的剧本《张协状元》看，温州杂剧已形成生、旦、净、丑、末、外、贴七个脚色，具备唱、做、念、舞等艺术手段，是可以表现长篇故事的大型综合性戏剧。它由韵文体的曲辞、散文体的说白和动作性的表演三大部分所组成。曲辞系由若干支长短句曲牌联缀而成，所用皆南曲，演唱颇为自由，各种脚色皆可以唱，有独唱、对唱、合（同）唱等。所用曲调，据徐渭《南词叙录》，多为民间歌谣。他说：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已。”又说：“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣。”从《张》剧看，确亦如此，有民间歌谣［台州歌］、〔福青歌〕、〔赵皮鞋〕、〔吴小四〕、〔鹅鸭满渡船〕等，也有唐宋词〔满庭芳〕、〔水调歌头〕、〔浪淘沙〕、〔武陵春〕等。此外，尚有唐宋大曲、赚词、诸宫调、佛曲等。所用之曲共一百六十四种，其中民间歌谣之类约占百分之四十。念白占很大比重，并与动作性的“介（科）”结合，主要用于叙事。而曲牌体的唱，主要用于抒情。动作性的表演，加上一些滑稽和舞蹈等，不但娱乐性较强，且具民间色彩。剧本开头，有四句韵文，概括全剧大意，叫做“题目”。戏开演前，先由副末上场，以纯脚色身份，为戏班作宣传，介绍创作意图和剧情梗概等。这种形式，一直保留到明清传奇，称为“副末开场”。主角上场后，要以脚色身份与后场对答，请其敲动锣鼓相送，称之为“断送”；接着边念曲牌边舞蹈，对观众作必要交代，称为“踏场数调”；然后才以角色身份作自我介绍，正式开始演出，后被称为“自报家门”。至明清传奇，“断送”和“踏场”早已废除，而“自报家门”则保留至今。全剧按“空场”（即场上角色全部下场）而分场，至明代称之为“齣”。每本戏的长短、场次并不固定，可长可短，可多可少。今人钱南扬校注《永乐大典戏文三种》，将《张协状元》分为五十三场。温州杂剧是与宋杂剧、元杂剧有极大不同的一种

戏曲形式，其剧本体制，后被元南戏、明清传奇所继承和发展，成为我国古典戏曲的主要体制。

现知宋代温州杂剧剧目有《赵贞女蔡二郎》、《王魁》、《乐昌分镜》、《王焕》、《张协状元》等。今仅存《张协状元》的明初抄本，余皆不存，或仅存残曲。

徐渭《南词叙录》说："元初，北方杂剧流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而南戏亦衰。顺帝朝，忽又亲南而疏北，作者猬兴。"据此说，元代初年由于北杂剧南来，南戏曾一度衰微。至元代末叶，复又兴盛起来，而且发展很快。其实，有元一代南戏一直在民间流行。不仅在温州，元代南戏在福州、泉州、潮州、平江、婺州、徽州、淮安、扬州等南方城市都盛行，而且传播到山东、山西和北京等北方地区。现存元代南戏剧目有《小孙屠》、《错立身》以及《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》等。

宋戏文的剧目，多为无名氏艺人和书会才人所作。文辞质朴俚俗，民间色彩颇浓，所谓"语多鄙下，不若北之有名人题咏"（《南词叙录》）。但到元代，与北杂剧相互交流吸收，不仅出现了不少与北杂剧题材相同的剧目，而且一些北杂剧作家，包括部分著名作家，也纷纷写起南戏来。如马致远曾作南戏《牧羊记》和《萧淑贞祭坟重会姻缘记》，刘唐卿改编过南戏《白兔记》，萧德祥、沈和以及淳安徐畛等作家都兼写过南戏，因而剧作的文学艺术水平有了较大的提高。元朝末年，文人们对南戏创作，产生了更大的兴趣，所谓"作者猬兴"（《南词叙录》）。其中最著名的，则是高则诚所作的《琵琶记》。高则诚具有很高的文学修养，又有"精于乐府声律"，任"鄮山书院山长"的丁若水与其共编（见康熙《新昌县志》）。《琵琶记》文词清丽，"妙感鬼神"，"一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已。"（见《南词叙录》）从此，南戏剧作逐渐以高雅代替了俚俗，文人名士之作逐步代替了书会才人之作，大大提高了南戏剧本的文学性，为后来的明清传奇奠定了基础。

宋元两代的南戏剧目，现尚知的约二百余种，其中全本传世的仅二十余种，留有残曲的约百余种。早期剧目在题材和内容方面，以描写爱情婚姻和家庭伦理者为多，其中一类是以描写痴心女子负心汉，始乱终弃，以悲剧或勉强团圆结局的，如《赵贞女》、《王魁》、《江天暮雪》、《张协状元》等。但后来题材不断扩展，出现了揭露恶霸害民的《祖杰》，反映战争、暴政给人民带来苦难的《孟姜女》，揭露奸臣误国、歌颂民族英雄的《东窗记》等。

由于南戏流布地区的不断扩大，不但其音乐曲调陆续吸收各地民间歌谣和北曲而大大地丰富起来，出现了南北合套的曲体结构，而且在演唱方法和水平等方面也有所提高，出现了一些著名演员。如元末有专工南戏的著名演员龙楼景、丹墀秀和兼擅杂剧的婺州人芙蓉秀等，其演唱"梁尘暗簌"、"骊珠宛转"，相当出色。

元代的浙江，北杂剧也十分兴盛。元灭南宋后，大批北方杂剧作家和艺人南下，集

中在杭州一带活动或定居。自元至明初，先后有马致远、关汉卿、尚仲贤、戴善甫、李好古、张寿卿、侯正卿以及宫天挺、郑光祖、曾瑞、赵良弼、陈无妄、乔吉甫、钟嗣成、丁野夫、杨讷、朱经等都到过浙江。如马致远晚年隐居杭州西郊农村，张寿卿曾任“浙江省掾吏”，李好古当过南台御史，宫天挺曾任钓台书院山长，郑光祖曾任杭州路吏，赵良弼曾任嘉兴路吏后调杭州，陈无妄当过衢州路吏，曾瑞、乔吉甫、丁野夫等均曾定居杭州。除北方籍杂剧作家外，尚有一些南方籍杂剧作家如福州人陈以仁初居杭州后去婺州为道士，扬州陆登善、睢景臣，高邮花子良均曾定居杭州（以上均见《录鬼簿》和《录鬼簿续编》）。

元至明初，涌现了一批浙江籍杂剧作家，如杭州金仁杰、范康、沈和、鲍天佑、范居中、施惠、黄天泽、沈拱、萧天瑞、王晔、王仲元、李士英等，以及建德周文质、宁波汪勉之，海盐杨梓，嘉兴陆进之，湖州金文质，象山汤舜民，绍兴刘兑等。其中除杨梓曾任过杭州路总管，死后追封弘农郡侯，属元代高级官员外，其余多为布衣。

在浙江演出的知名杂剧艺人，有由北南来的，如“杂剧为当今独步”的朱帘秀，据《绿窗新事》及《南村辍耕录》记载，晚年嫁给钱塘道士洪丹谷，死在杭州。又如小春宴，曾自武昌来浙西作场。还有驰名于江浙、淮浙的天生秀、赐恩秀、张心哥、于四姐、朱春儿、小玉梅、小枝梅、杨买奴、赵真真、西夏秀、李娇儿、李真童、喜温柔、事事宜、玳瑁斂、象牛头以及浙江湖州人汪怜怜和婺州人芙蓉秀等，上述演员以旦色为多。现知末色仅褚仲良和小玉梅之夫安太平。

大量北方杂剧作家和艺人的南来，以及浙江籍杂剧作家和艺人的成批涌现，标志着杂剧中心的逐渐南移。浙江本地和客籍作家的作品不可胜计，仅《录鬼簿》及《录鬼簿续编》所载，就约有一百四十余种。

南宋时期尚罕见戏曲评论，只是在一些记事杂录之类的书籍中，有部分关于表演艺术的资料，如南宋耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》、西湖老人《繁胜录·瓦市》、吴自牧《梦粱录·瓦舍》和周密《武林旧事》中“乾淳教坊乐部”、“诸色技艺人”、“官本杂剧段数”等章节中，记录了涉及浙江南宋时期演出场所、各种伎艺的演出节目（如官本杂剧剧目）、表演、演员等情况，成为研究早期中国戏曲的十分珍贵的资料。至元代，则从单纯的资料记实，进而有了戏曲方面的评论、理论与专著。如钟嗣成在杭州编著的《录鬼簿》，载录了元代书会才人、名公士夫的戏曲、散曲作家和作品，并加评述；陶宗仪的《南村辍耕录》，不但集录有一批“院本名目”和“杂剧曲名”并专章论述杂剧作法。此外，杨维祯的《优戏录序》、姚桐寿的《乐郊私语》、以及高则诚《琵琶记》中都有一些重要的记载和评论，给后人以相当影响。

明代的戏曲

元末，浙江战乱频繁，北有张士诚，南有陈友谅，东有方国珍，连年争战，经济文化遭到一定的破坏。故明代前期浙江的戏曲一度较为沉寂。杂剧作家仅有汤舜民、刘东生、陆进之、陈沂等数人，所传作品《娇红记》、《苦海回头》数种；传奇作家仅有姚茂良、王济、沈鲸、谢谠、秦鸣雷等数人，所传作品《双忠记》、《连环记》、《鲛绡记》、《四喜记》等数种。直到明嘉靖、隆庆年间，浙江经济有了较大的发展（如纺织业的勃兴），知识界思想日见活跃，统治者对文艺的控制亦有所放松，因而从万历年间开始，浙江的戏曲又繁荣发展起来，出现了又一高潮。

其中年代较早，开一代之风的，应数山阴徐渭。他的杂剧《四声猿》，在思想内容上一反明代前期杂剧多为神仙道化、消极出世的旧面目，抨击封建专制和庸俗世态，表达了较为进步的妇女观。徐渭主张戏曲语言"越俗、越家常、越警醒"，"宜俗宜真"，"不着一毫脂粉"的本色；徐渭剧作形式结构上打破戏文与杂剧、南曲与北调的界限，成为一种南北曲自由运用的多折短剧。他的戏曲创作和理论，对后世产生了很大影响。在戏曲研究方面，他的《南词叙录》是古代专论南戏的唯一著作，不但为南戏的源流发展、文辞声腔、流动情况、作品评论等方面记下了许多珍贵资料，而且为戏曲历史研究填补了一个极其重要的空白。

明代浙江的杂剧创作，再度繁荣。从嘉靖、隆庆年间起，浙江的杂剧作家大批涌现，作品数以百计，其中较著名的有会稽史槃，海宁陈与郊，余姚叶宪祖、吕天成，会稽王骥德、孟称舜、吴兴凌濛初、茅维，杭州卓人月、徐士俊、傅一臣等。较有影响的作品有《文姬入塞》、《昭君出塞》、《易水离情》、《团花风》、《齐东绝倒》、《男王后》、《英雄成败》、《桃花人面》、《花前一笑》、《花舫缘》、《春波影》等。此时杂剧演出的高潮已过，浙江的杂剧作家与作品虽然相当可观，而且词采优美，结构精巧，但大多脱离舞台，演出甚少，成为一种仅供阅读的案头欣赏之作。与此同时，正在蓬勃发展的南戏，吸收了北杂剧的艺术营养，在唱腔上以南曲为主，南北曲兼用，剧本进一步规范化，而被称之"传奇"。

南戏发展到明代中后期，无论内容、艺术形式，以及剧本体制等方面，都较杂剧更为自由，加上南曲声腔的丰富多样，因而深受士夫缙绅、显宦富贾以及广大群众的喜爱，吸引了大量文人参与创作和活动，从而更加促进了创作和演出的繁荣。自万历至崇祯间，浙江著名的传奇作家有屠隆、周朝俊、陈与郊、叶宪祖、周履靖、卜世臣、高濂、王錂、吕天成、王骥德、单本、陈汝元、吴世美、徐元、史槃、杨珽、谢国、孟称舜、范世彦、金怀玉、高一苇、凌濛初等。较有影响的作品有《昙花记》、《彩毫记》、《红梅记》、《金

锁记》、《鸾鎞记》、《冬青记》、《玉簪记》、《春芜记》、《寻亲记》、《四喜记》、《金莲记》、《蕉帕记》、《惊鸿记》、《八义记》、《樱桃记》、《鹔钗记》、《龙膏记》、《蝴蝶梦》、《娇红记》、《磨忠记》、《妙相记》、《葵花记》等等。

明代在浙江流行多种南曲声腔。产生于浙江的有余姚腔、海盐腔、义乌腔、杭州腔、调腔等。弋阳、昆山、乐平、徽州、青阳以及四平等外省声腔亦先后流行于浙江。

余姚腔，因形成于绍兴之余姚（今属宁波市）而得名。明成化年间，"绍兴之余姚""有习为倡优者，名曰戏文子弟，虽良家子不耻为之。"（陆容《菽园杂记》)。稍后，祝允明（1461—1527）在《猥谈》中说："数十年来，所谓南戏盛行，更为无端。于是声乐大乱……妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类，……若以被之管弦，必至失笑。"可知明成化年间，余姚腔已经形成。嘉靖年间，据徐渭《南词叙录》记载，余姚腔已流传到常州、润州（今江苏镇江）、池州（今安徽贵池）、太平（今安徽当涂）、扬州、徐州等地。万历年间，据潘允端《玉华堂日记》所载，余姚腔已流传至上海一带。

余姚腔为曲牌联缀体结构，演唱时不被管弦。明末《想当然》传奇卷首有茧室主人《成书杂记》，说余姚腔"俚词肤曲，因场上杂白混唱，犹谓以曲代言，老余姚虽有德色，不足齿也。"《猥谈》和《成书杂记》等记载，都说明余姚腔主要活跃于民间，为士大夫们所鄙视。

有人认为，万历年间兴起的青阳腔及其"滚调"系出自传入池州的余姚腔和弋阳腔（青阳属池州府）；青阳腔的演出剧本《十义记》、《玉钗记》、《云台记》、《绨袍记》、《白袍记》、《升仙记》、《珍珠记》、《白蛇记》、《和戎记》、《古城记》、《青袍记》以及《玉丸记》、《樱桃记》、《锦笺记》、《蕉帕记》等，原为余姚腔演出本。明末以后，余姚腔衰落，不见记载。有人认为，明末流行于绍兴一带的调腔与余姚腔关系密切，保留有余姚腔的遗响。

海盐腔，因形成于嘉兴的海盐而得名。据陆容《菽园杂记》记载，成化（1465—1487）年间，嘉兴府之海盐"有习为倡优者，名曰'戏文子弟'"；稍后，祝允明《猥谈》又提及数十年来，有余姚、海盐、弋阳、昆山诸腔兴起。可知成化间海盐腔已经形成。根据《南词叙录》等书记载，嘉靖、隆庆（1522—1572）间最盛行，其流布地区已扩展到嘉兴、湖州、温州、台州、南京、苏州、松江，远及北京、山东和江西宜黄等地。杨慎《丹铅总录》卷十四（成书于嘉靖三十三年）"北曲"条载："近日多尚海盐南曲，士大士禀心房之精，从婉娈之习者，风靡如一，甚者北土亦移而耽之。"汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》："我宜黄谭大司马纶……自喜得治兵于浙，以浙人归，教其乡子弟，能为海盐声。大司马死（万历五年，公元1577年）二十余年矣，食其技者殆千余人。"海盐腔在万历年间尚流行，但已不及昆剧，王骥德《曲律》（成书于万历三十八年）记载："旧凡唱南调者，皆曰'海盐'，今海盐不振，而曰昆山。"顾起元《客座赘语》记载：



“南都万历以前，公侯与缙绅及富家……大会则用南戏。其始只二腔，一为弋阳，一为海盐。……今又有昆山，较海盐又为清柔而婉折……士大夫禀心房之精，靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡。”朱彝尊《静志居诗话·梁辰鱼》条记载：“时邑人魏良辅能喉啭音声，始变弋阳、海盐故调为昆山。”明末崇祯间，海盐腔渐为昆腔所取代，已近绝响。（左图为《金瓶梅》中海盐子弟演唱的插图）

海盐腔为曲牌联套体结构，行当分生、旦、净、丑、末、外、贴，采用官话，一度为官僚士大夫所喜爱。缙绅富家宴请宾客时，多招海盐子弟演唱，具有“体局静好，以拍为之节”（汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》），“音如细发，响彻云际。每度一字，几尽一刻”（姚旅《露书》），“凡唱〔尾声〕末句，昆人喜用低调，独海盐则高揭之”（臧懋循《牡丹亭》〔尾声〕眉批），“紧做慢唱”（《金瓶梅词话》），“海盐多官语，两京人用之”（顾起元《客座赘语》）等特点。它既善于演唱悲欢离合故事，也适于作散曲清唱。根据《金瓶梅词话》、《客座赘语》等书记载，用海盐腔演唱过的剧本有邵灿的《香囊记》、姚茂良的《双忠记》、杨柔胜的《两世姻缘玉环记》、沈采的《裴度还带记》和《四节记》、李日华的《南西厢》、佚名的《刘知远红袍记》、《鸣凤记》、薛近兖的《绣襦记》等。海盐腔在当时还拥有顺妹、金凤、彩鸾、金凤翔等一批优秀演员。据明陈士业《江城名迹记》记载，万历间，建安镇将军朱多煤家的海盐女班，有十四五人，“歌板舞衫，缠绵婉转。生曰顺妹、旦曰金凤，皆善海盐腔。而小旦彩鸾，尤有花枝颤颤之态。”明潘之恒《鸾啸小品》又谈到，越中海盐班女旦金凤翔，身材适中，扮相俏丽。幼年观其演出《香囊记》、《连环记》，试一登场，“百态轻盈，艳夺耳目”，“今未有继之者”。演海盐腔的演员多为海盐人，但也有苏州人（《金瓶梅词话》）。

义乌腔首见于王骥德《曲律》：“数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出。……其声淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼，又有错出其间流而为‘两头蛮’者”。后清代徐大椿《乐府传声》、王德晖《顾误录》均提及此腔。杭州腔仅见明魏良辅《南词引正》：“各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。”后即无记载。在浙江流传最广，影响最大的是源于江苏的昆山腔。其传入浙江的时间不详，万历间已非常盛行，而且“声各小变，腔调略同”（见《曲律》），已出现不同的曲派。

万历至明代末年，与昆山腔同时在浙江盛行的尚有许多南曲声腔。特别是浙东的“上八府”（宁、绍、台、金、衢、严、温、处），既有本地的义乌腔、调腔，又有乐平、徽州、青阳以及“稍变弋阳”的四平腔等。调腔之名，最早见于张岱《陶庵梦忆》，该书

朱楚生条说："朱楚生，女戏耳，调腔戏耳，其科白之妙，有本腔不能得十分之一者……"如《江天暮雪》、《霄光剑》、《画中人》等戏，虽昆山老教师细细摹拟，断不能加其毫末也"。当时调腔在越中不仅可与昆腔媲美，且有时胜过昆腔。调腔形成并流动于余姚腔产生之地，亦具有"杂白混唱"特点；自有调腔之名，余姚腔便不见记载。故有人认为调腔是余姚腔的后裔；也有人认为调腔是曾受余姚腔影响之青阳腔的倒流。宁海平调是调腔的一个分支，其调稍平，流行于三门、宁海一带。除调腔和宁海平调外，约在明末尚有侯阳、西安、西吴、松阳、瑞安等声腔和醒感戏中的高腔。它们大多是义乌、徽州、青阳、四平诸腔盛行浙江之后的流变，演出剧本均是明代的传奇，都有"其节以鼓，其调喧"，"一人启齿，众人帮和"，"不叶宫调，顺口而歌"的特点。这些今存的声腔，入清后虽均冠高腔之名，而据艺人世代相传，以及至今尚流传在舞台上的剧本、唱腔、表演，都说明它们产生于明末或清初。如侯阳高腔，向以东阳、义乌为流动基地，大锣大鼓为节，唱调粗犷，擅演《古城会》、《访白袍》之类武戏，有人认为它是义乌腔的遗响。西安高腔因其起自古西安县（今衢州）而得名，"字多音少，一泄而尽"，其腔低回，故有人认为它是四平腔的遗音。西吴高腔，因连续开科于金华西吴村而得名，唱调质朴流畅，多商调式滚唱，剧目与青阳腔大同，故有人认为是徽、池调的一个支脉。松阳高腔是流动于浙西南山区的一种声腔，主要唱调接近山歌民谣，帮腔多用阿、依、哎、哦等有声无义之音，有《耕历山》、《夫人传》等罕见剧目，许多傀儡班亦唱此调。瑞安高腔亦称温州高腔，现保留在瓯剧中，其唱腔曾受调腔和侯阳、松阳腔影响。永康醒感戏，俗称"翻九楼"，属"师公戏"、"法事戏"一类，与目连戏（班）有一定渊源。剧目有《毛头花姐》（本地传说）、《断缘》（目连救母）、《撼城》（孟姜女故事）、《精忠》（岳飞故事）等九本，唱腔近似民歌，帮腔有音无义。

以上这八种声腔的剧目，除少数搬演南戏《琵琶》、《荆钗》、《白兔》、《金印》和杂剧《北西厢》外，大部分属于民间俗本，出于明代无名氏或所谓"逸士"、"书林子弟"、"梨园"等落魄文人和艺人之手，如《九龙套》、《玩鹿台》、《槐荫树》、《访白袍》等，文字通俗，格律不严，却故事生动，场面热烈，因而深受农民群众欢迎而久演不衰。

在各种声腔盛行于浙江的同时，目连戏也十分活跃。明成化、嘉靖间，余姚王守仁曾评目连曲云："词华不似《西厢》艳，更比《西厢》孝义全。"万历间，杭州胡文焕曾将流行于绍兴一带《救母记》中的《小尼姑》一折，编入《群音类选》。明末山阴祁彪佳在《远山堂曲品》"杂调·劝善"中评绍兴目连戏说："愚民佞佛，凡百有九折，以三日夜演之，哄动村社。"又于《祁忠敏公日记》崇祯已卯（1639）五月三十日写道："是晚，柯村（今绍兴柯桥）又演目连戏，竟夜不能寐。"张岱在《陶庵梦忆》卷六"目连戏"条中载："演武场搭一大台，选徽州旌阳戏子，剽轻精悍能相扑跌打者三四十人，搬演《目连》，凡三日三夜。"

明代，浙江民间专业戏班（梨园），在各地城乡流动演出十分活跃，见于记载的有万历年间“余杭梨园”、“余姚梨园”、“绍兴梨园”等时去上海等地演出（见《玉华堂日记》）。又《陶庵梦忆》“严助庙”条载：“夜在庙演剧，梨园必倩上三班，或雇自武林者。”“天台牡丹”条载：“土人于其外搭棚演戏四五台。”至于显宦文士之家，养家童，备家乐，组家班的，晚明更是风行一时，如鄞县屠隆、山阴祁彪佳、张岱等均蓄家班，以戏会友。此时浙江的戏曲，既歌舞于厅堂的红氍毹上，亦活动于乡村庙台。

自万历始，随着传奇与南曲声腔的蓬勃发展，北杂剧更是衰象毕露。王骥德《曲律》说：“迩年以来……尽效南声，而北词几废”。吕天成《曲品》说：“传奇既盛，杂剧寝衰。北里之管弦播而不远，南方之鼓吹簇而弥喧。”当时在浙江舞台上，除部分改编为传奇的剧目外，仅调腔仍演出《北西厢》、《汉宫秋》等杂剧（今尚存《北西厢》的“游寺”、“请生”、“赴宴”、“拷红”四折；《汉宫秋》的“游宫、“饯行”两折），但也是用调腔演唱北曲了。

明代自嘉靖年间始，浙江不但在戏曲剧本创作方面相当繁荣，在戏曲理论研究方面，也人才辈出，名作如林。继徐渭《南词叙录》之后，越中又有王骥德的《曲律》问世。他总结前人曲学研究的得失，对戏曲创作、曲词作法、戏曲声腔、音韵、修辞、声律，以及对作品和作家的批评和戏曲的历史，都作了系统而详尽独到的论述，对后世戏剧创作产生颇大的影响。吕天成也是越中杰出的戏曲评论家，他所著的《曲品》，对九十五位戏曲作家，二十五位散曲作家和二百十一种戏曲作品作了品评。长兴臧懋循，不仅选杂剧百种编成《元曲选》，为杂剧扩大影响，为后世的戏曲创作和研究，作出重要贡献，而且他在序言中提出戏曲创作要重视场上效果，对扭转当时戏曲创作追求文字雕琢，引经据典，使戏剧成为只供阅读而难以演出的作品之倾向，起着积极作用。祁彪佳也是越中的戏曲评论家，他所著的《远山堂曲品》和《远山堂剧品》，是我国戏曲评论史上的重要著作。祁的《曲品》仅现存的残稿所录评的戏曲作品就达四百六十七种之多，《剧品》又收录评述了杂剧二百四十二种。比之吕天成的《曲品》，不仅在品评剧作的数量上超过数倍，而且在分品、褒贬等方面都更为合理公允。越中的孟称舜，在他的《柳枝集》、《酹江集》中，共校辑点评了杂剧五十六种，成为后世研究元明杂剧的重要书籍。此外尚有兰溪胡应麟的《庄岳委谈》、乌程凌濛初的《南音三籁》和《谭曲杂札》，以及秀水沈德符的《顾曲杂言》等，也都是当时有影响的戏曲专著或论述。

清代的戏曲

入清以后，特别是经过康熙和乾隆两朝一百二十余年的太平之治，政治稳定，经济昌盛，浙江戏曲获得了更加稳步的发展与繁荣。

清初，原来的一批传奇作家陆续谢世，盛况渐不如前。但此时却出了两位杰出的作家李渔和洪升。兰溪李渔不但是个多产的传奇作家，而且是出色的戏曲理论家和诗人、小说作家、史学家。他自带家班，自编剧本，他的《笠翁十种曲》，其中《风筝误》、《奈何天》等一直是诸昆班的常演剧目，其影响远及日本。被当时誉为“南洪北孔”中的“南洪”——钱塘洪升，他的《长生殿》一问世，即引起强烈反响，“一时朱门绮席，酒社歌楼，非此曲不奏”。“爱文者喜其词，知音者赏其律，以是传闻益远。蓄家乐者攒笔竞写，转相教习”（《长生殿》徐麟、吴舒凫序）。清初浙江较著名的传奇作家尚有王翃、查继佐、裘琏、范希哲、高奕、李应桂、沈谦以及晚年寓居山阴的袁于令等。较有影响的作品有《红情言》、《偷甲记》、《女昆仑》、《春秋笔》、《梅花诗》等。

清初浙江最为突出的戏曲理论著作，当推李渔的《闲情偶寄》，这是一部较前人更为系统的研究戏曲创作、教学、排练和演出的总体艺术规律的理论杰作。李渔是一位有丰富实践经验的戏曲作家、理论家和班主，所以，他的理论具有非常现实的指导意义。此外尚有毛先舒的《南曲入声客问》、《南曲正韵》、《声韵丛说》，以及《吴吴山三妇合评牡丹亭》、沈谦的《南曲谱》、《南曲韵》，高奕的《新传奇品》等著作，也在戏曲理论的不同方面做出贡献。

入清以后，杂剧在场上已趋绝响。但作为一种文体的案头创作尚行于世，清初浙江杂剧作家计有来熔、张雍敬、张韬、徐旭旦以及沈谦、裘琏等人。作品有《侠女新声》、《碧纱笼》、《碧桃花》、《庄生鼓盆》、《昆明池》、《鉴湖隐》、《续四声猿》、《续西厢》、《灵秋会》等。

搬演传奇的南曲诸声腔，清初在浙江仍相当兴盛。浙东之“上八府”，盛行调腔、义乌以及弋阳、青阳、徽州、四平诸腔，而浙西之“下三府”（杭、嘉、湖），却依旧是昆腔的天下。此时的昆腔，除李渔、查继佐等人尚蓄有家班外，最兴旺的是民间职业昆班。昆腔流入“上八府”，在各地开科传艺，并受其他声腔影响，逐渐形成一些具有地方特色的昆腔支脉，今知有金华昆腔、宁波昆腔、永嘉昆腔。金昆与永昆多在庙会、社火演出，主要场地为庙台、草台，主要观众是农民、手工业者，因而文、曲渐趋通俗，表演渐趋粗犷，且重武戏、本戏和做工戏，并拥有一批罕见剧目，如《翻天印》、《九曲珠》、《金棋盘》等。甬昆（宁波昆腔）起初仍保留较多的正统细雅风格，后亦渐变粗犷，并吸收部分调腔剧目。当时在浙东“上八府”，昆腔与其他诸腔形成了相互争胜的局面，为了争取更多观众和畅通戏路，它们相互吸收，取长补短，并兼演两种声腔剧目，形成了“两合班”。如调腔班不仅兼唱昆腔，搬演《渔家乐》等剧目，且在部分调腔剧目中加笛伴奏，去掉大鼓，艺术风格较为柔和，艺人称这类戏为“四平”。其它声腔的班社，亦纷纷搬演昆腔戏，并搬用昆腔的〔点绛唇〕、〔懒画眉〕、〔风入松〕等曲牌，作为大段表演时的“堂众曲”，且大多由徒歌干唱加上了管弦伴奏，并多搬用昆腔“后场面”，以笛主奏，辅

以琵琶、三弦、提琴之类。

至清中叶，传奇和杂剧创作无论数量与其影响，均不如前。传奇作品，今知有钱塘夏纶作《无瑕璧》、《杏花村》、《瑞筠图》、《广寒梯》、《花萼吟》、《南阳乐》六种，吴兴朱介作《玉尺楼》、《宝母珠》、《鲛绡帐》三种，青田韩锡祚作《渔村记》、《砭真记》两种，会稽陈栋作《紫霞巾》、《花月痕》两种，奉化孙埏作《弥勒记》一种，萧山张衢作《芙蓉楼》、《玉节记》两种等。杂剧作品有厉鹗的《百灵效瑞》、《群仙祝寿》、《迎驾》，韩锡祚的《南山法曲》和陈栋的《紫姑神》、《苎萝梦》、《维扬梦》等数种。这一时期的戏曲理论研究，少有重要著作，仅有仁和（杭州）吴长元（太初）的《燕兰小谱》、会稽陈栋的《北泾草堂外集》等几种。

清代中叶，是浙江乱弹腔、皮簧腔十分繁荣的时期。浙江习称的乱弹，系专指以〔三五七〕和〔二凡〕或〔吹腔〕和〔拨子〕为主要唱调的声腔剧种。现尚存浦江乱弹（今属婺剧）、绍兴乱弹（今称绍剧）、温州乱弹（今称瓯剧）、黄岩乱弹（即台州乱弹）和诸暨乱弹等。它们渊源一致，因流入线路、发展历史和地方语言不同而各具特色。以〔三五七〕、〔二凡〕为主要唱调的称“乱弹”，以〔吹腔〕、〔拨子〕为主要唱调的称“徽乱”（徽班乱弹）。

〔二凡〕唱调昂扬激越，唱词为七字、十字上下排偶句式，除绍兴乱弹以板胡、“金刚腿”伴奏外，其它多以笛（或小唢呐）和板胡、“金刚腿”伴奏。绍兴乱弹均散唱，而浦江、温州等乱弹有正板、导板、流水、散板等板式。唱时以木梆击节，紧伴慢唱。其来源有人认为是由〔西秦腔二犯〕演变而来，尚待考证。

〔三五七〕唱调委婉抒情，以笛为主要伴奏乐器，它虽已成为乱弹板式唱腔的一种，却仍留有长短句曲牌唱腔的痕迹，且常与曲牌体唱腔为伍。如〔小桃红〕转〔三五七〕转〔落山虎〕等，是戏曲唱腔由曲牌体过渡到板式体的一种早期唱腔。〔三五七〕不分男女腔，只分快、中、慢，自身尚未形成一套板式，故常与〔二凡〕搭配，与〔二凡〕的导板、流水、散板混合使用。它有“叠板”、“顶头板”等名称，只是词格、旋律上的区分，而非板式上的变化。

浙江乱弹的大多数剧目，常以〔三五七〕和〔二凡〕两调相辅运用，情绪激愤时唱〔二凡〕，欢快缠绵抒情时唱〔三五七〕。绍兴乱弹〔二凡〕只有散唱，后在句尾加上翻高的拖腔，称为“海底翻”。以演慷慨激越的历史纷争戏如《龙虎斗》、《散潼关》等见长。浦江乱弹较为委婉抒情，故以演家庭纠葛戏如《三官堂》、《碧玉簪》、《两重恩》等为主。温州乱弹班原兼唱高腔和昆腔，今以唱乱弹为主，由于语言特殊，受地方音乐影响，特色鲜明。台州乱弹受温州乱弹和浦江乱弹影响较多，而诸暨乱弹则受绍兴乱弹和浦江乱弹影响较多。

流传于浙江的徽班乱弹（亦称徽路乱弹），其〔吹腔〕各地名称不一。婺剧称“芦

花”，绍剧称“扬路”，有的叫“安春”（“安庆”的讹音）。以笛子为主要伴奏乐器，它和〔三五七〕有着明显的血缘关系，并已有男女腔之分。其〔拨子〕又称“老拨子”，只有拨子高唱而无“高拨子”调名，用小唢呐主奏，辅以徽胡、月琴，竹梆击节。〔拨子〕与〔二凡〕亦明显具有亲缘关系，而〔拨子〕已有“十八板”（回龙），〔二凡〕则无。〔拨子〕与〔吹腔〕亦如〔二凡〕与〔三五七〕，往往两腔合用于一剧，相辅相成。

乱弹的迅速发展，不仅使当时的戏曲唱腔结构从曲牌联缀体向板式变化体发展，而且使昆、弋诸腔受到很大冲击。乱弹的流布，几乎遍及浙东的“上八府”，浙西杭嘉湖的昆班，也纷纷兼唱〔吹腔〕。各种高腔也纷纷兼唱乱弹。调腔则吸收乱弹剧目，用调腔演唱，被称为“时戏”。因而出现了兼唱高、昆、乱三种声腔的“三合班”，三腔合班而各有专工戏（金华一带的三合班，号称高、昆、乱各十八本），这种声腔多样，文武兼备，雅俗共赏的组织形式，颇受群众欢迎，逐渐形成了许多“多声腔剧种”。如今之婺剧、绍剧、瓯剧等均属此类。他们大多兼唱高、昆、乱、徽（皮簧）、时调（诸腔杂调）以及后起的滩簧（词调）。

继乱弹腔的兴盛，皮簧腔随徽班很快传到浙江。据乾隆四十六年（1781）江西巡抚郝硕遵旨查办戏剧复奏，石牌腔（吹拨）、楚腔（西皮）等，此时在浙江已经“皆所盛行”。兼唱吹拨和皮簧的班社，从三路纷纷流入浙江：一从江苏扬州沿运河至杭、嘉、湖一带；二从安徽歙县经新安江流入金华、衢州、严州；三从江西婺源（原属安徽徽州府）流入开化、常山一带。三路中经新安江流入金、衢、严三府所属各县者影响最大，且大量组织本地班社。皮簧和吹拨称为徽戏，其班社则称为徽班。这类班社常在江西广信、饶州一带时来时去，金、衢、严一带，典当、布匹、百货、估衣等行业，历来多由徽商经营。这一带的城市居民，大半祖籍在安徽，故徽戏能在这一带长期盛行，在本地办徽戏科班也以这一带最多。当时的徽班数量已不可考，今婺剧有十二个剧团，其中原为徽班的就有七个，其它也都兼唱皮簧。浙江兼唱皮簧戏的剧种，尚有瓯剧、台州乱弹、和剧（原为温州一带的徽班，1956年改称和剧）、诸暨乱弹。

清中叶乱弹、皮簧的勃兴和繁荣，不仅使浙江戏曲音乐产生了很大变革，而且在剧本创作方面也起了很大变化。由于减轻了音乐格律、体制的束缚，创作比较自由，题材更为扩大，取材于演义、小说、宣卷、传说、故事的戏曲题材大为增加，如浦江乱弹的《兰若寺》（《聊斋》中的金华传说），绍兴乱弹的《龙凤锁》（兰溪故事），以及《碧玉簪》、《玉蜻蜓》、《玉石篮》、《绣鸳鸯》等等皆是。这些剧本大多情节生动，文词虽粗糙，却适合舞台演出，而受观众欢迎。因均非名士之作，而系艺人、下层文人等“无名氏”编写，作品纷呈而作者多无可考。

乾隆年间是浙江戏曲入清以后的鼎盛时期。乱弹、皮簧勃兴，官家、民间演戏之风更盛。乾隆十六年（1751），清高宗首次南巡，地方官演戏迎驾，宫廷画师徐扬绘有《杭

州西湖演戏图》及《涌金门外演戏图》。乾隆四十五年三月，高宗第五次南巡，地方官梁森恭办梨园，“选诸伶最佳者充之，在行宫供奉”，并聘王文治（梦楼）填新剧九折。乾隆五十五年，为庆祝高宗八十寿辰，杭州行宫和府、县衙门，俱搭台演戏，“一式山辉大班，自初一至二十一，听军民纵观”。是年，闽浙总督伍拉纳命浙江盐商偕在杭演出的“安庆徽”（后称三庆班）入都祝寿。乾隆末年，杭嘉湖一带，已有唱昆腔、徽调、梆子的“船台班”。

乱弹、皮簧的勃兴，使浙江的戏曲表演，更加丰富、成熟并具有地方特色。这些特色至今仍大量保留在舞台上，并为后来兴起的各种地方小戏提供借鉴。其表演程式、技巧、方法，既继承了昆、高的表演传统，又吸收了目连戏（如《大补缸》中的七十二吊，《蜈蚣岭》中的蹿火）以及傩舞（如婺剧的“三跳”）、木偶戏（如婺剧的“开霸”）、民间杂耍（如《肉龙头》中的舞叉）、武术（如《大盘殿》中的红拳）、舞蹈（如《三姐下凡》中的龙舞、蚌舞）、魔术（如《玉蜻蜓》中的扣烛火，《火烧子都》中的变脸）等表演，在长期两合班、三合班演出中互相融合，逐渐形成比较统一的表演风格的技巧。如“开霸”、“洗马”、“一马双鞍”、“鹅形鸭步”、“连环盾牌”、“打台面”、“三跌头”、“叠罗汉”以及蛇步、蝴蝶步、叠嘴、动嘴、动耳、耍牙、变脸、烛火、耍珠、顶灯、踢剑等。还有一些专剧专用的特殊表演，如《三结义》的纳鞋底，《花田错》的做鞋，《二度梅的》坐车、攀藤、浮水，《岳飞传》的浮缸，《双合印》的泼水等。由于乱弹、皮簧多在广场、草台演出，故又形成了粗犷夸张的艺术风格，往往文戏武做，武戏文做。如婺剧文戏《悔姻缘》法场一折，小生表现懊悔，却用反绑双手、三顿足、壳子、劈叉、飞跪等一连串高难度的武功动作来完成；又如婺剧、和剧的《断桥》，却用需要较深武功底子的“蛇步”和大幅度变化的裙舞来表现白素贞的善良和深情；而用踢鞋、飞跪、飞僵尸、吊毛等一系列翻跌功夫来表现许仙的怯懦。武戏《水擒庞德》、《大破洪州》等戏的开打，却用龙套“走阵子”和缓慢的“比刀”、“比枪”等舞蹈，配上唢呐牌子曲来进行。这一时期，在演出脚色体制上也有许多变革，如脚色行当开始有文武之分，出现了武小旦、武小生、四花脸（武净）一类脚色。由于大多数戏班常年演出于庙会，借娱神以娱人，女人不许上台，加上清政府禁止男女同台演出，故戏班演员逐渐变为清一色由男性担任。

随着剧目、音乐和表演的丰富，舞台美术也有所发展。如金华徽班的龙套服装，制作特别考究，有红黄绿白黑五色，每色四套，金线蟠绣，同蟒、靠一样精致。金华徽班虚拟性的表演，也有自己的特色，如四龙套不仅用来代表千军万马，而且作为“七巧板”使用。它既可当水坝（如《水擒庞德》）、城墙（如《紫金冠》）、山坡（如《滚鼓山》），又可作为绚丽多彩的屏风（如《送徐庶》），色彩斑斓的龙灯（如《三姐下凡》），并用它来烘托气氛（如《刘备过江》），变换场景（如《昭君出塞》）。

至清代末叶，浙江的传奇、杂剧作家和作品，尚有海宁周乐清的《补天石传奇》，海

盐黄燮清的《倚晴楼七种曲》，钱塘吴藻（女）的《乔影》等杂剧，瑞安洪炳文的《悬岙猿》、《秋海棠》、《警黄钟》等传奇，但已成强弩之末。而且由于高腔、昆曲的衰落，多成为案头之作，极少演出。戏曲理论研究方面，则以镇海姚燮的《今乐考证》和《今乐府选》最为著称。此外，山阴平步青的《小栖霞说稗》，德清俞樾的《茶香室丛钞》、《茶香室续钞》、《小浮海闲话》，李慈铭的《越缦堂日记》以及杭州谭献的《群芳小集》、吴兴艺蓝生的《侧帽余谈》等，也都受人重视。

清代末叶，浙江的各种高腔日渐衰微，大都不能单独组班演出。昆腔虽仍受文人和地方士绅的推崇，但观众也日渐减少。即使是三合班中的昆、高也逐渐为乱弹、皮簧所取代。初时，每逢庙会三合班还在前半夜演出几折昆腔戏，如《狮吼记》的"梳妆、跪池"，《鸣凤记》的"写本、斩杨"，《渔家乐》的"相梁、刺梁"，《绣襦记》的"打子、教歌"之类，以应付会首的癖爱，而后半夜便常搬演热闹的"花部戏文"，以满足农民观众的需要。后来甚至前半夜的昆腔戏，也改演比较通俗、热闹的《神州擂》、《百花点将》等昆中夹吹腔的戏了。最后三合班终于名存实亡，弃高、昆专演乱弹。有的则弃高腔，兼演徽戏，成为"昆、乱、徽"的二合半班。三合班尚且如此，昆班就更为艰难，不得不增加或多演一些武戏、情节戏、神怪戏，如《花飞龙》、《翻天印》、《金棋盘》、《飞龙凤》等，以招徕观众，支撑局面。

清代末叶，各种地方小戏，在浙江蓬勃兴起。早在乾隆年间，浙江已有滩簧、串客、马灯等曲艺说唱和民间歌舞在各地农村广泛活动的记载。鸦片战争以后，朝廷腐败，民生凋敝，民间要求民主自由的反封建情绪日益高涨，这时，以要求爱情婚姻自由为主要内容的民间小戏，在曲艺和民间歌舞的基础上，纷纷搬上舞台。初起时，均只有一小丑一小旦或一丑一旦一小生，称为"两小戏"或"三小戏"。随着剧情的不断丰富，脚色增加到五人以上而不满八人（所谓"七死八活九快活"），脚本文词俚俗，唱腔多为民间小调，说中有唱，唱中有说，说时似唱，唱时似说，相当自由，具有浓郁的乡土气息。浙江的地方小戏，以滩簧类小戏最多，现存的有：甬剧（宁波滩簧，亦称"串客"）、湖剧（湖州滩簧，亦称"百花小戏"）、姚剧（余姚滩簧，亦称"鹦哥戏"）等，属"花鼓滩簧"类；此外，婺剧、瓯剧、台州乱弹亦兼唱滩簧（有的称词调），属"南词滩簧"。两者虽均称滩簧，而其发展道路却不尽相同。花鼓滩簧起于农村，注重诙谐，大多原为立唱曲艺，如湖州滩簧源于曲艺"三跳"，宁波滩簧源于"串客"，余姚滩簧原为"鹦哥（歌）（有人认为是"秧歌"的谐音）。它们初时都只有一旦一丑，丑拿折扇，旦执手绢进行表演，剧目大多为反映农民、小手工业者、小商人生活的言情小戏，如《卖棉纱》、《卖青炭》、《卖夏布》、《打窗楼》、《庵堂相会》之类，唱调口语化，字多腔少，常用"清板"，主要唱腔多为"起，平，落"结构，插连一些地方小调。"花鼓滩簧"戏搬上舞台，便深受农村群众欢迎，"一自当场演出，万众齐观"，"约妯娌，会姐妹，带女儿，邀邻舍，

成群结队，你拉我扯，都去看去，做一日看一日，做一夜看一夜，全然不厌”（见清余治《得一录》）。南词滩簧，趋求文雅，原为坐唱曲艺，来自苏州，初由清唱“段子”，讲唱故事，发展成坐唱戏文，故曲艺时期便生、旦、净、末、丑俱全。剧目大多由昆班演出剧目改编，如《断桥·覆钵·祭塔》（《白蛇传》），《拜月》（《连环记》），《醉归》（《翠屏山》），《芦林·送米》（《跃鲤记》），《借茶·活捉》（《水浒记》）等。唱时仿昆腔讲究吐字行腔，注重雅致。如婺剧中的滩簧，来自苏州，先由“江山船”（亦称茭白船）上的船娘（一种艺妓）沿浙江溯江而上，传到金华一带，许多闲士商贾以及市民习唱成风，逐渐发展成为许多业余坐唱班，于清末搬上舞台，但数量较少。这类滩簧戏原无表演，故其特色也因剧种而异。瓯剧、台州乱弹中的滩簧（词调）情况大致亦如此。南词滩簧因其风格近昆，而被视为“雅部”，从来不禁，除江浙外，皖、赣、闽、桂等省皆有流行。花鼓滩簧屡遭禁演，但因观众欢迎，屡禁而不能止，然因其唱念均用吴语，始终只在江、浙、沪一带流行。

睦剧也是浙江的一种地方小戏，原称“三脚戏”（三个脚色——小旦、小丑、小生）。由民间歌舞发展形成，早期剧目以反映农村生活为主，如《种大麦》、《牧牛》、《补背褡》、《裁缝偷布》之类。睦剧流行于浙、皖、赣毗邻地区，与江西赣东采茶戏、湖北黄梅采茶戏和闽北“三脚戏”均有亲缘关系。

地方小戏的表演，除南词滩簧随兼演的剧种（婺、瓯、台州乱弹）发展变化外，其它初时均停留在“男拿扇，女执手绢”的程式上，演出的舞台，亦多用两桌或稻桶拼成，化装仅用粉、墨，服装甚至临时借凑，都比较简单，其形式有时仍介乎曲艺与戏剧之间。

清末，京剧始流入浙江，称为京戏或京班。清同治十三年（1874）十月，上海丹桂茶园名角王桂芳（青衣）、冯三喜（花旦）、边宝笙（贴旦）、小花子（丑）等，应聘到杭州富春茶园演出《金水桥》等剧，是为京剧进浙演出之始。光绪二十七年（1901），七岁的周信芳，以“七龄童”艺名在杭州登台，初露头角。同年，十四岁的张英杰（盖叫天）在杭州拱宸桥天仙戏馆演出。光绪三十年（1904），谭鑫培来杭演出。自此，京剧进浙演出于杭、嘉、湖、甬、温一带，经久不衰。

中华民国时期的戏曲

1911年辛亥革命的胜利，结束了中国几千年封建王朝的统治，建立了中华民国。但是建国不久，浙江即陷入军阀混战之中。至二十世纪三四十年代，又遭日军的侵略和占领，农村经济破产，民族工商业凋零，国无宁日，民不聊生。民国初年至抗战前，浙江的戏曲虽然还有相当的发展，但到四十年代却衰落了。古老剧种大多濒临消亡，各种地方小戏亦大多在苦难中挣扎，处于奄奄一息的状态。

清末民初，浙江仍有不少人士热心于杂剧与传奇的制作。这些剧作不但均为案头之作，与场上脱节，而且大多脱离现实，自我欣赏。只有洪炳文的《悬岙猿》等，表现了强烈的爱国主义思想和民主科学精神；金华张恭于民国初年所作的《民国记》（亦名《火种丁》）则不仅直接反映现实，而且有不少婺剧和金昆班社演出过。

本世纪二三十年代，金华金仲荪曾专为著名京剧演员程砚秋编写了许多京剧剧本，著名者有《碧玉簪》、《聂隐娘》、《文姬归汉》、《朱痕记》、《荒山泪》等。上虞刘涛曾于三四十年代在上海为徐玉兰、毛佩卿等编排了《黄金与美人》、《枯木重青》、《好花结好果》、《凤去楼空》等数十出越剧剧目。其它大多数剧种，则无专业创作人员，只由班社艺人编写提纲戏。

民国时期，浙籍学人在戏曲历史及理论的研究方面做出了重大贡献。海宁王国维的成就最为卓著。王氏“取地下之实物与纸上之遗文，互相释证”，“取外来之观念与固有之材料，互相参证”，写出了大量论著，仅戏曲研究方面就有《曲录》、《戏曲考原》、《录鬼簿校注》、《优语录》、《唐宋大曲考》、《录曲余谈》、《古剧脚色考》以及《宋元戏曲考》等多种，成为近代曲学的开山之祖。此外，尚有绍兴胡薇元的《壶庵论曲》、诸暨蒋瑞藻的《小说考证》、杭州徐珂的《清稗类钞》等著作，也有较大的影响。

清末民初以来，浙江的昆班更加衰落。清同治年间，“苏昆”只剩“全福”文班和“鸿福”武班等少数几个班社，流行于苏、沪和杭、嘉、湖一带。至光绪年间，“全福”与“鸿福”合并，称“文武全福班”。民国期间，文武全福班解体，此后只有昆曲传习所毕业的一批“传”字辈演员，以“仙霓社”之名，在苏、沪、杭、嘉、湖一带演出。民国二十六年（1937）日军侵华，“仙霓社”又复星散，至四十年代初，由朱国梁、周传瑛、王传淞、包传铎、周传铮、龚祥甫等人组成“国风苏昆剧团”兼唱昆剧与苏滩戏，继续坚持在苏南和杭、嘉、湖一带流动。在剧目方面，随着时代的变迁，除了“老戏老唱”，也搞了一批“老戏新唱”的剧目，如《黄河恨》（《寻亲记》改），《浔江怒涛》（《渔家乐》改）等，又移植改编了一批新戏，如《棠棣之花》、《孔雀胆》等。虽然几经艺人们的竭力变革，却仍糊口艰难。金华昆腔境遇亦相仿，虽有一批如《九曲珠》、《取金刀》、《翻天印》等适合农村演出的剧目，仍难挽回渐走下坡路的命运。终于形成班社少（四十年代只剩下一个何金玉班），演员老（长期无法办科班），行头糟（民谚云：“台上一脚顿，破布两三斤”）的境况。永嘉昆腔民国初年尚有新品玉等班，且去过上海演出，之后却日渐衰微，虽有蒲门生等（原兼唱乱弹）出而专组昆班，自编新戏，曾兴旺一时，但到了四十年代后期，也只剩下杨永棠、杨银友、章兴姆等几个演员了。宁波昆腔在民国元年（1912）尚有“四明文吉祥”昆班去上海演出，全班六七十人，由于名角多，能戏多，而曾轰动一时。但到民国二十二年（1933），甬昆仅存的新庆丰、老凤台、老绪元三班，均因无法维持而先后散伙。自此艺人星散，再难成班。

此时，调腔及诸高腔也都衰象毕露，由西安、西吴高腔分别组成与衢州和金华三合班，至四十年代，只剩下唯一的一位老艺人江和义。调腔也剩下七八个老艺人。瑞安高腔已无班社，濒于失传。松阳高腔只留下一个残缺不全的白岩业余班。唯有侯阳高腔有两个“东阳三合班”，但也日薄西山，暮景苍凉了。

乱弹与徽戏（调）在民国初年至抗日战争前尚较兴旺，但到了抗战期间，由于战争的摧残，迅速衰落。至四十年代后期，浦江乱弹只剩新春班，温州乱弹仅留胜利班，台州乱弹艺人所剩无几，已无班社。绍兴乱弹尚有同春、同兴等班，活动于上海、绍兴等地。杭、嘉、湖一带的徽班，因受京剧影响，逐渐演变为京剧的“水路班子”，以船为家，常演出于“船台”（在船上搭台，观众在岸上和船上看戏）或“水乡舞台”（舞台傍水而筑，观众乘船看戏），以演武戏和连台本戏见长。宁波徽班亦因受京戏冲击而渐渐消失。温州徽班（当地俗称“和调”，后改名“和剧”）境况亦不佳，至四十年代末，仅剩下流动于平阳一带的一个班社。唯有金、严一带的徽班，未受京戏冲击，清末民初，尚有五六十个班社，颇为兴旺。此时金华张恭早年组织龙华会，后参加同盟会。他组织李庆福班（亦称张恭大班）和汪永庆班（亦张恭小班），利用戏班作掩护进行民主革命活动，亦为金华徽班培养了不少出色演员。

民国时期，浙江的各种地方小戏有一定的发展。三种花鼓滩簧戏，由于其发展道路不尽相同，形成了三种类型：湖州滩簧表演上受昆、徽等古装大戏影响，但仍以小生、小旦、小丑为主角，演出《陆雅琴》、《活捉姚麒麟》等戏；宁波滩簧于民国四年（1915）起进入上海，三十年代曾改称“四明文戏”，剧目以反映小市民生活为主，后受文明戏影响演出《秋海棠》、《啼笑因缘》、《少奶奶的扇子》一类剧目，之后一直擅长演出清装戏和时装戏；余姚滩簧常年流动于农村，因而仍不失其较为朴实的特色，虽亦以演清装戏和时装戏为主，但其多数剧目仍以反映农村生活为内容，其演出仍亦以农民为主要对象。睦剧除仍演出反映农村生活的小戏外，亦吸收演出金华徽班的《王婆骂鸡》、《打面缸》、《小放牛》等小戏，同时亦开始演出《乌金记》等大戏。

浙江地方小戏中发展最快，影响最大的应数越剧。越剧源于清末民初嵊县、新昌一带的地方曲艺“落地唱书”。光绪三十二年（1906）搬上舞台时，初称“小歌文书班”。唱时无管弦伴奏，唯以鼓、板击节，故又称“的笃班”。唱调由后场以“呤哦呤哦呤呤哦”帮接腔，故又称“呤哦调”。民国五年（1916），小歌班艺人魏梅朵、马阿顺等在杭州美记公司游艺场演出，邀请在杭的嵊县道士班乐手尝试配乐成功。民国七年，袁生木、金荣水等十六人，组班首次进上海，在十六铺码头新舞台演出。此一时期演员均为男性。演出剧目早期多为农村生活小戏，如《懒惰嫂》、《养媳妇回娘家》、《卖青炭》等。后受绍兴乱弹、京剧等剧种影响，不但演出如《箍桶记》、《相骂本》、《卖婆记》等乡土气息较浓的大戏，也移植改编了许多乱弹、京剧以及唱书时期的脚本，如《珍珠塔》、《碧玉

簪》、《双珠凤》、《琵琶记》等，多以小生、小旦、小丑为主角，大多是文戏。为与“绍兴大班”（即绍兴乱弹班）相区别，一度曾改称“绍兴文戏”。民国十二年，受京剧“髦儿戏”影响，第一副女科班在嵊县施家岙成立，并受到欢迎。到二十年代末、三十年代初，女子科班在嵊县、新昌等地蓬勃发展起来，一时达到数十班之多。自此改男班为女班，形成了“女子越剧”。女子越剧初兴，创造出〔四工调〕成为越剧唱腔的主调，演出了《方玉娘祭塔》、《叶香盗印》、《窦娥冤》、《沉香扇》、《玉蜻蜓》、《双蝴蝶》（《梁山伯与祝英台》）、《汉光武》、《孟丽君》等古装大戏、连台本戏，以及《花木兰》、《范蠡与西施》等新编越剧。同时涌现了施银花、赵瑞花、屠杏花、姚水娟等一批名角，使越剧迅速红遍整个浙江，逐渐成为浙江班社最多、流行最广的一大剧种。三十年代末、四十年代初，姚水娟、尹桂芳、徐玉兰、袁雪芬、筱丹桂、范瑞娟、傅全香等一批优秀演员涌进上海，并在上海成名，这一时期，不但创造了〔尺调〕和〔弦下调〕两种主要唱调，而且邀请了部分文化人参加创作和艺术改革，在表演、化装、舞台美术等方面，大胆吸收了话剧、电影、昆剧等艺术的长处，并进行了创新，使越剧出现了崭新的面貌。四十年代后期演出的《梁祝哀史》、《山河恋》、《祥林嫂》都曾轰动一时。

二十年代初，杭州的丝绸工人裘逢春等，组成“民乐社”，运用宣卷调，并吸收扬州清曲的部分曲调，登台演出《卖油郎》、《狸猫换太子》等剧，初称“锣鼓宣卷”，后被称为“武林班”（1949年后定名为杭剧）。三十年代除在杭州演出外，并曾去上海以及浙西、浙东一带活动，曾经盛极一时，至四十年代便日渐衰微。

三十年代初，浙江还出现了一个新的剧种——滑稽戏。初为曲艺说唱“小热昏”，以“三挑赋”、“小锣书”等曲调说唱笑话和故事，后逐渐发展为化装演唱，习称“滑稽”或“独脚戏”，流行于杭州、上海、苏州一带。因受文明戏、话剧影响，逐渐发展成运用各种方言和江南民歌小调以及戏曲唱段，以逗笑为特点搬演故事的剧种，一度曾称“滑稽话剧”，后定名为“滑稽戏”。它发源于浙江，但发展与成熟却主要在上海。

清末已经流入浙江的京剧，此时更为盛行。嘉兴、湖州一带的“水路班子”进一步得到发展，杭、宁、温等城市亦纷纷开科传艺，自办京班。据民国十七年十一月，《梨园公报》统计，当时申请参加梨园公会的“水路班子”就有六十余副。外地的京剧班社和演员不断来浙江演出。民国十年，“小子和”冯春航来杭演出柳亚子的《小青影事》。欧阳予倩率南通伶工学校师生来杭演出《人面桃花》等戏。入浙的京剧演员民国十一年有程砚秋，民国十二年有尚小云、马连良、杨月楼，民国十八年有梅兰芳、金少山等。京剧在浙江，以杭、嘉、湖、宁、温一带最为流行，因而不少地方剧种，如绍剧、瓯剧、越剧在表演等方面，都不同程度地受过京剧的滋润。

“五四”运动以后，文明戏、话剧风行一时。受其影响，除越剧、甬剧等剧种的剧目、表演、化妆、舞美都有所革新外，其他剧种也纷纷演出配以锣鼓的文明戏，如《王小二

过年》、《死人偷钱》、《三雅园》等。许多近代、现代题材的剧目，如《杨乃武与小白菜》、《枪毙阎瑞生》之类，被推上戏曲舞台。

女子越剧受到欢迎，其他剧种也纷纷办起了女科班。如金华徽班自民国二十四年起，就连续办起了民生、文化、民乐等五个女科班，绍剧也于此时培养出第一批女旦章艳秋、筱兰芳、钱慧韵等。

辛亥革命胜利后，直到四十年代末，浙江全省的戏曲班社，除在庙会、集市演出外，亦纷纷进入城市演出，因而促使各地争相建造营业性的戏园。仅杭州就有天仙茶园、西湖共舞台、大世界、振兴百货商场戏园、城站第一舞台等；嘉兴有寄园、新兴舞台；宁波有大光明、甬江、中南、天然舞台和双凤仙茶楼；绍兴有觉民舞台；金华有府城隍庙戏院和长乐、北山、金城戏院；台州有两湖会馆戏院；温州有中央、温州、咏霓、福禄林戏院等等。

民间戏文历来受到封建统治者的鄙视和禁止，特别是地方小戏，常以"有伤风化"之名，遭到严禁。二十年代末至三十年代初，当时的浙江省政府频繁发出政令禁戏。如民国十六年九月禁演《凤阳花鼓》、《月华缘》等戏；同年十二月，在批复萧山县县长"关于庙会演戏取缔规则"中，明文规定："除年规社庙酬神或庆祝事项不得无故演戏。"民国十八年，浙江省警察厅以有伤风化罪名，禁止武林班在杭州高台演出；民国二十年，浙江省民政厅和教育厅联合组成民众娱乐审查委员会，对演出剧本加以审查，仅民国二十一、二十二年两年公布禁演的就有：杭剧《白蛇传》、《双花卷》，绍剧《落绣鞋》、《沉香救母》，平剧（京剧）《走麦城》、《芭蕉扇》、《游西湖》、《龙虎斗》、《金钱豹》等三十余本。

抗日战争爆发后，浙江各地戏曲艺人在许多爱国文化人士的帮助下，纷纷演出宣传抗日的剧目。民国二十七年，宁波瑞云舞台（越剧）上演《许鹏飞杀敌记》。京剧老大鸿寿班以及筱毛豹等艺人分别演出了《风波亭》、《侠义救国记》、《活捉东洋人》、《卧薪尝胆》和田汉的《新雁门关》等。永嘉的北平舞台演出《铁蹄下的女伶》。绍兴县成立了旧戏改良委员会，组成源泉、新同福等十个班社，进行抗日宣传活动，演出了沈季刚的《反省鉴》、《民族遗恨》，张处德改编的《击鼓追金兵》、《忠岳传》、《潞安州》等剧。民国二十九年，宁波又演出了越剧《戚继光平倭》，杭剧《茶花女救国》、《白兰抗敌》等剧。民国三十一年，金华胡鸿福徽班，也演出了《满州国皇帝》。民国三十二年，中共领导的浙东游击根据地，成立了两个社教工作队，部分越剧、绍剧艺人参加了这一队伍，演出《桥头烽火》、《儿女英雄》、《义薄云天》、《英烈缘》等剧。

抗战八年，除少数剧团流入孤岛上海外，大部分剧团星散，艺人穷困潦倒，有些惨遭杀害，或饿死沟渠。民国三十一年后，浙江大部分地区沦陷，国民党浙江省政府偏安云和、龙泉一带。当时只有少数越剧团在这一带活动。抗战胜利后，浙江的戏曲，由于元气大伤，大部分剧种和班社，处于朝不保夕、苟延残喘的境地。唯有女子越剧在抗战

期间的上海获得极大的发展，空前繁荣。

中华人民共和国成立后的戏曲

1949年5月，浙江省基本解放。从此，浙江的戏曲事业，在中国共产党和各级人民政府的领导、扶持下，走上全面复兴、发展、繁荣的道路。

1949年至1953年间，为庆祝全省解放、配合土地改革和抗美援朝运动，在中国人民解放军所属文工团、京剧团和地委文工团的影响下，各地方戏曲剧团纷纷仿效，移植演出了《闯王进京》、《逼上梁山》、《三打祝家庄》、《白毛女》、《赤叶河》、《打渔杀家》、《血泪仇》、《王秀鸾》、《中华儿女》、《小二黑结婚》、《保家卫国》等新戏，对动员广大群众投入反帝、反封建的斗争，起了极大鼓舞作用。

1951年1月，浙江省教育厅召开了全省戏改工作会议。会议前后，在各地文化馆配备了专职戏改干部，一些地区相继成立了由文化部门领导、新文艺工作者和老艺人组成的戏曲改进委员会或协会，并且成立了越剧、婺剧、绍剧等实验剧团，进行改革实验。同年5月5日，中央人民政府政务院颁发了《关于戏曲改革工作的指示》(简称“五·五”指示)。1952年初，浙江省文化局成立。从此，更有计划、有步骤地在全省范围内开展“改人、改戏、改制”工作。省文化局很快派工作组赴温州、台州两地区进行调查摸底，并组织全区艺人学习党的文艺方针、政策，学习文化，进行形势教育。接着，各地纷纷举办了各种形式的艺人学习班，据此年9月统计，全省共举办了一百三十余个学习班，参加学习班的戏曲艺人有十三个剧种、七千余人次。通过学习，逐步树立主人翁思想和为人民服务的思想，提高了思想觉悟，为改革旧制度、排演新剧目打下了思想基础。同时，对一些濒临灭绝的剧种进行抢救。新昌调腔，早已无专业戏班，1952年文化部门找回了仅存的七位年过古稀的老艺人，吐录剧本、唱腔，招收学员，重组剧团，排练节目，调省展演，使之起死回生。婺剧西吴高腔、西安高腔，亦仅存江和义一个艺人，早已不能演出。1952年将他请回剧团，吐录了两种高腔各十八本剧本，并且集中一批中青年演员，以办训练班的方式，排演了《槐荫树》、《合珠记》、《拷吉平》等高腔戏，从剧目到表演得以继承、保存。被抢救的地方剧种，先后还有宁海平湖、余姚滩簧（姚剧)、湖州滩簧(湖剧)、三脚戏（睦剧)、温州乱弹（瓯剧)、台州乱弹、金华昆剧、永嘉昆剧等。

1953年4月，省文化局在杭州联友越剧团和金华新春婺剧团进行民间职业剧团的民主改革试点，取得经验后在全省铺开。此后，民间戏曲剧团普遍废除老板制，建立姊妹班、共和班，演出分成实行按底薪拆账的制度。废除了“经励科”式（以角组班的经纪人）的“承头”中间剥削。调整了高额行头租金，处理了个别人的不法行为等。在戏改过程中，主动停演了中央明令禁演的《杀子报》、《九更天》等少数剧目，清除了传统剧

目中野蛮、恐怖、淫秽、迷信等内容和表演，净化了舞台。挖掘、排演了大批较好的传统剧目，进行观摩、研究或公演。1953年10月在杭州举行的全省主要剧种交流展演，通过相互观摩、学习和探讨，大大促进了剧目的改革。据此年年底统计，全省戏曲专业剧团，已发展到一百一十八个，包括越剧、婺剧、绍剧、京剧、昆剧、杭剧、睦剧、甬剧、湖剧、瓯剧、调腔、锡剧等十多个剧种。

1953年前，全省各民间职业剧团均无创作人员，除昆剧、京剧等少数剧种外，演的多为提纲戏、路头戏，少有定本。全省解放以后排演的传统剧目，只是稍加选择和整理；所演的现代戏，大多是移植剧目。此年年初，省文化局成立了剧目组，配备了由新文艺工作者为主的专职戏曲创作人员，从而使剧目的面貌发生了根本性变化。1953年至1954年，越剧、婺剧、绍剧等均挖掘、排演了一批传统剧目，召开了老艺人座谈会并且分别举行了展演。1954年5月，省文化局召开了全省第二次戏曲工作会议，对五年来的戏改工作进行总结和交流。8月，举行了全省首届戏曲观摩演出大会，十一个剧种一百七十多个剧目参加演出。其中甬剧现代戏《两兄弟》，越剧《庵堂认母》，绍剧《芦花记》、婺剧《槐荫记》、《漆匠嫁女》，睦剧《牧牛》、《南山种麦》等十个戏获剧本奖。同年9月，参加华东区会演，甬剧《两兄弟》获剧本一等奖，越剧《庵堂认母》获剧本二等奖，婺剧《槐荫分别》，越剧《盘夫》、《未婚妻》，和剧《断桥》，绍剧《芦花记》等获演出奖，初步显示了浙江戏曲剧本的整理、改编、创作的成果。

1955年省文化局根据文化部《关于民间职业剧团的登记管理工作的指示》，对全省民间职业剧团进行登记、合并，其所有制不变。一百零八个剧团分别纳入省、地、县三级政府管辖。除个别贫困县外，绝大多数县至少有一个专业剧团。各剧团实行团长制，委派了辅导员，并逐步建立了党、团组织。

为了加强戏曲剧目的改革，1955年在省文化局剧目组的基础上，成立了传统剧目创作整理委员会，创作人员增加到十余人。同时，各剧种的专业剧团，逐步建立导演制，配备了编剧、导演、作曲、舞美等人员，对重点剧目从剧本到舞台艺术进行重点加工和改革。

1955年底，省委文教部副部长兼省文化局局长黄源，看了国风苏昆剧团演出的《十五贯》后，认为有重点加工整理的价值，遂组织郑伯永、陈静以及主要演员周传瑛、王传淞、朱国梁等进行多次研究讨论，最后，由陈静执笔改编、导演。1956年初，新排演的《十五贯》赴沪演出引起重视，旋即赴京演出，引起哄动，出现了“满城争说《十五贯》”的盛况。毛泽东主席两次观看了此戏，给予很高的评价。周恩来总理亲自参加座谈会，并两次发表重要讲话，称赞“浙江作了一件好事，一出戏救活了一个剧种。”“《十五贯》为进一步贯彻执行‘百花齐放，推陈出新’的方针，树立了榜样。这个剧本是改编古典剧本的成功典型。”接着，《人民日报》发表了题为《从“一个戏救活了一个剧种”谈起》的社论。中央文化部不但表彰奖励了国风苏昆剧团，而且先后发出两个通知，

在全国推广《十五贯》。后来《十五贯》被拍成电影，在国内外放映。以1956年昆剧《十五贯》的编演成功为标志，浙江的戏曲创作和演出出现了第一个高潮。

1957年7月，举行了浙江省第二届戏曲观摩演出大会，演出了十六个剧种的五十八个剧目，剧本和演出质量都有很大的提高。其中，越剧《五姑娘》、《双凤冤》，婺剧《孙膑与庞涓》、《黄金印》、《送米记》、《九件衣》、《米糷敲窗》，绍剧《龙虎斗》、《香罗带》，湖剧《麒麟带》，瓯剧《阳河摘印》等十三个剧目获一等奖。越剧《沈清传》获国际剧目改编奖。同时有一百九十六名演员获表演一、二、三等奖，二十六名导演获导演奖，二十三名作曲获音乐改编奖或乐师奖，二十三名舞美人员获舞美奖。

1957年秋，全国“反右派”斗争开始，由于斗争扩大化，一些知名的剧作家被错划为“右派分子”，大大挫伤了剧作家的创作积极性。接着，1958年又掀起一股以高指标、瞎指挥、浮夸风和共产风为主要标志的“左”倾错误浪潮，波及戏曲界，浙江戏曲创作一度陷入“求数量、放卫星、假大空、公式化、概念化”的泥沼。

浙江现代戏的创作，从建国初期就已开始。1952年全省文工团整编后，即成立了浙江越剧二团，专门从事男女合演和演现代戏的试验，但当时编演的大多还是小戏。1954年，胡小孩创作的大型甬剧现代戏《两兄弟》的成功，标志着浙江现代戏的创作进入一个新的阶段，在全国产生了较大的影响。此后，涌现了一些较好的创作剧目。但由于“左”的思想影响，许多剧目类同化、概念化。比较优秀的现代戏，有越剧《斗诗亭》、《抢伞》、《风雪摆渡》、《关不住的姑娘》、《凉亭会》、《一日千里》、《风雨同路人》、《金鹰》、《杨立贝》，甬剧《姑娘心里不平静》、《亮眼哥》，姚剧《半夜鸡叫》，湖剧《太湖红浪》，滑稽戏《汪顺仙》等。《斗诗亭》还由上海天马电影厂拍成电影。

1958年4月，在“大跃进”高潮中，杭州市越剧团创作反映新人新事的越剧《关不住的姑娘》、《一日千里》以及话剧、音乐、舞蹈节目赴北京，在天安门广场演出，受到热烈欢迎，《人民日报》发表了题为《要创作更多短小的文艺作品》的社论。1959年以后，“左”的思想有所克服，由以编演现代戏为主，恢复为传统戏、现代戏、新编历史戏“三并举”的方针，戏曲创作又开始兴旺起来，又出现了一个创作和演出的高潮。此年3月，在省委宣传部和省文化局的领导下，由顾锡东、贝庚等人组成整理小组，对绍剧《孙悟空三打白骨精》进行反复加工修改。1961年10月，该剧进京演出，引起哄动。郭沫若六次看此剧，题了《看〈孙悟空三打白骨精〉》七律诗一首。毛泽东主席看了此剧后，写了著名的《和郭沫若同志》的七律诗。该剧也被拍成电影，并于1963年获第二届电影“百花奖”，在戏曲界产生了很大的影响。接着，又涌现了越剧《胭脂》，绍剧《于谦》、《血泪荡》，婺剧《三请梨花》、《双阳公主》、《断桥》、《对课》、《僧尼会》，昆剧《西园记》等一批改编或创作的优秀剧目。《胭脂》、《于谦》于1979年赴京参加建国三十周年献礼演出，分别获剧本、演出一、二等奖。1962年，婺剧首次组团晋京演出了《三请梨花》、

《断桥》等一批新改编的传统剧目，受到了首都文艺界的高度赞赏。《断桥》被誉为“天下第一桥”。随着剧目的繁荣，浙江省涌现了一批优秀的剧作家。

这段时期，戏曲舞台艺术也作了重大改革，取得显著的成就。各地戏曲专业剧团在普遍实行导演制的基础上，剧本有了定本，不再演提纲戏和路头戏。压缩了演出场次，采取了二道幕。唱腔有了定谱定腔。有了舞台美术、灯光、服装等设计。表演上注意刻画人物性格等等。特别是在音乐上，为塑造人物形象，创造了一些新的板式，如越剧的男腔，婺剧乱弹的慢垛板等。

京剧、昆剧、越剧、婺剧、绍剧等剧种的早已成名的老一代艺术家如盖叫天、周传瑛、王传淞等，以其精湛的技艺继续活跃于五、六十年代的浙江戏曲舞台上。与此同时，随着戏曲舞台艺术的改进，各剧种又涌现了一批为群众欢迎的导演、作曲、舞美等有成就的舞台艺术人材。

中华人民共和国成立以后，浙江的各剧种都注意了表演人材的培养。各剧种都举办过演员训练班，或招收随团学员。1958年创建浙江戏曲学校。1960年以后，宁波、温州、杭州等地相继建立戏曲学校，浙江的戏曲教育进入新的阶段。一批批优秀的青年演员，成为各剧种的骨干。建国以后，浙江籍学者戏曲理论研究的成果更是举世瞩目。钱南扬、王季思、马彦祥、董每戡、伊兵、郭汉城、戴不凡、徐朔方、庄一拂等，各以其独创的成就，为我国戏曲历史及理论的建设做出突出的贡献。

1966年到1976年“文化大革命”期间，浙江戏曲事业遭到严重摧残。全省一百四十七个专业剧团绝大多数被砸烂。剧团领导、主要演员和作家遭到批斗，被下放农村、工厂劳动改造。盖叫天、姚水娟以及长期从事领导工作的吕家振、俞德丰等被迫害致死。几乎所有的优秀剧目都被当作“封、资、修”予以批判和否定，戏曲舞台一片沉寂。1971年浙江省革委会发文，全省成立七十八个文工团、宣传队，而且一律改为全民所有制，主要是搞文艺宣传和演京剧“样板戏”。虽然“文革”后期，也出现了《半篮花生》、《东海小哨兵》、《大路朝阳》等较好的现代小戏，但大多数被硬贴上“阶级斗争”的标签。

1976年10月，“四人帮”被粉碎，全省各专业剧团先后恢复，到1978年已有一百三十九个。因此，浙江的戏曲舞台重又繁荣兴旺起来，一些被批判、否定的优秀传统戏、新编历史戏和现代戏恢复演出以后，受到广大观众前所未有的热烈欢迎。但是，没有几年，就出现了严重的剧本荒和演员荒。从1979年开始，在省委宣传部的直接关心下，省文化局在莫干山召开了戏剧创作会议，创作加工了三十余个剧本，取得了较显著的成绩，决定一年一度举行“创作年会”。此后不久，又决定每两年一次举行全省新剧目调演，成为固定的浙江省戏剧节。因此，浙江戏曲创作和演出又一次出现新的高潮。1979年至1982年，先后涌现了越剧《汉宫怨》、《五女拜寿》、《终身大事》，婺剧《桃子风波》、《西施泪》、《梨花狱》，昆剧《浮沉记》，甬剧《浪子奇缘》、《三篙恨》，瓯剧《仇大姑娘》等一

批优秀剧目。其中，《汉宫怨》、《终身大事》获中国剧协1978——1980年度优秀剧本奖，其他剧目大多获省戏剧一等奖；《西施泪》、《梨花狱》、《桃子风波》、《三篙恨》被拍成电影、电视，《桃子风波》越剧电视片获首届电视评奖优秀戏曲片奖。“文革”以后，除了一些老艺术家继续焕发青春外，又涌现一批新的优秀剧作家、戏曲导演、作曲和舞美人材。

为了解决演员荒的问题，1978年省文化局召开了全省艺术教育会议，提出了普选、广育、精挑、严训的方针，并报请省政府批准，对招收演员实行特殊政策，允许在全省城乡物色，录取者可转为全民所有制的城市户口。到1982年已招收了二千余人。在此基础上，于1980年举行全省青年演员会演、1982年举行全省小百花会演。这两次会演，不但使一批六七十年代涌现的青年演员展示了才华，而且越剧、婺剧、绍剧、昆剧、和剧、瓯剧、甬剧、姚剧等一大批更为年轻的演员崭露头角。小百花会演后，抓住赴香港演出的机遇，从中挑选了一批有培养前途的越剧苗子，集中到浙江艺术学校进行强化训练，采取“以功促戏，以戏带功”的传统和科学训练相结合的方法，专请省内外各剧种的名师执教，组成浙江越剧小百花赴港演出团（后正式成立“浙江省小百花越剧团”）。先后在杭州、上海、北京和香港等地演出，引起轰动，在全国产生了巨大的影响。

浙江的戏曲理论研究和评论，向来比较发达。1962年成立浙江省文化局戏曲研究室后，在抓戏剧创作的同时，亦兼搞戏曲研究和评论，记录、整理、编印了《浙江戏曲传统剧目汇编》、《浙江地方戏曲音乐选》等一批传统剧目和曲谱等。1980年11月，成立了浙江省艺术研究所，正式配备了专职研究人员。同时，创办了戏剧刊物《戏文》（双月刊）和理论刊物《艺术研究资料》，浙江剧协也创办了戏剧报纸《戏剧影视报》。全省各地、市相继成立了艺术研究室，进行戏曲创作、研究和评论。

浙江是戏曲形成较早、戏曲历史很长的省份。自南宋综合表演艺术形成至今，浙江的戏曲创作与演出一直延绵不断。新时期的浙江戏曲工作者，继续为戏曲事业的繁荣做出了不懈的努力、不懈的创造。

图　表



大 事 年 表

南宋建炎三年(1129)

二月,高宗至临安(今杭州),升杭州为临安府。汴京杂剧及各类伎艺人如"小唱"李师师等,随驾流寓浙中。

绍兴二年(1132)

宫廷下诏禁止温、台二州民结集社会(迎神赛会)。

绍兴十三年(1143)

临安行在所修建圜坛,郊礼祭天,宫廷太常下两浙等地括取乐器。

二月,宫廷复置教坊于临安,凡乐工四百六十人。丁汉弼、杨国祥为撰写杂剧的教坊大使。

绍兴十五年(1145)

四月,秦桧得诏就地赐宴,优伶以"二圣环"置脑后,以刺其不顾被俘二圣(徽、钦)死活。桧怒,次日下伶于狱,有死者。

绍兴二十八年至三十年(1158——1160)

王十朋任绍兴佥判时,见嵊县民间演出《盗跖弄孔子》杂剧,作诗表示不满。诗序云:"剡之市人,以崇奉东岳之名,设盗跖以戏先圣,所不忍观,因书一绝:'里巷无端戏大儒,恨无司马为行诛,不知陈蔡当时厄,还似如今嵊县无?'"

绍兴三十年(1160)

台臣王十朋上章省罢教坊。

正月,宫廷罢殿前司军容班及乐工数百人。

绍兴三十一年(1161)

六月,高宗放出宫女三百十九人。其中二百人为乐工。其后,每遇大宴,则拔差临安府衙前乐等人承应,属修内司所掌管。

淳熙六年(1179)

三月十五日,在聚景园御宴上,由杂剧演员(引戏)吴兴祐表演刘景长(德寿宫使臣、杂剧色)新制的《泛兰舟》曲破。

淳熙九年(1182)

五月二十三日,严蕊被迫落籍于黄岩,充任营妓行首,其手下尚有王静、沈玉等歌妓四十多名。

绍熙元年至绍熙四年(1190—1194)

皇室成员赵闳夫在临安(今杭州)发榜禁演《赵贞女》、《王魁》等戏文。

端平二年(1235)

耐得翁约于是年写成《都城纪胜》,元日自作序,记临安诸色伎艺繁荣景象。

淳祐十一年(1251)

鄞县流传浙江刻本 的"说话"底本(说经)《佛说目连救母经》。

宝祐三年(1255)

正月元宵夜,皇室中张灯结彩,内侍董宋臣引西湖伎人入皇宫献艺。

咸淳四、五年(1268—1269)

临安演出太学生黄可道所作《王焕》戏文,使一仓官诸妾群奔。

嵊县知县陈著出榜严禁永嘉杂剧艺人入境,而邻邑新昌不禁,该县退隐官僚王爚寄书质问。

咸淳十年(1274)

钱塘(今杭州)吴自牧写成《梦粱录》,中秋自作序。

元世祖至元十七年(1280)

仲冬,戏剧家关汉卿南下漫游杭州。作散曲〔南吕一枝花〕《杭州景》。

至元二十二年(1285)

二月,宫廷徙江南乐工八百人于军师。

至元二十八年(1292)

温州戏文子弟将恶僧祖杰残杀俞生全家七口人的惨剧,编为戏文,广为搬演。官府惧于众言难掩,乃将祖杰于狱中处死。

大德年间(1297—1307)

杂剧作家马致远出任江浙行省务官。

大德七年(1303)

钟嗣成与知名曲家睢景臣结识,后即开始《录鬼簿》的写作。

大德八年(1304)

鄞县的"说话"底本《佛说目连救母经》东流入日本。

延祐六年(1319)

江浙行省告示"禁止县里村里唱词聚众,鸠敛钱物,叙众装扮,鸣锣击鼓,迎神赛社。"

延祐七年(1320)

杂剧演员朱(珠)帘秀约于是年死于杭州。朱嫁道士洪丹谷后,即寄寓钱塘。

泰定元年(1324)

戏曲音乐家贯云石在杭州去世。

泰定四年(1327)

海盐杂剧作家杨梓去世。

天历二年(1329)

杭州杂剧作家金仁杰去世。

至顺元年(1330)

钟嗣成为《录鬼簿》作序,后又作了修订。

元统三年(1335)

十一月,建德杂剧作家周文质卒于杭州。

至正五年(1345)

二月,杂剧作家乔吉卒于杭州太乙宫前寓所。

至正六年(1346)

杨维桢为王晔所著《优戏录》作序。

至正十五年(1355)

夏庭芝所著《青楼集》成书。

至正十六年(1356)

高明辞官,旅居四明(今宁波)栎社沈氏楼,闭门谢客,写作《琵琶记》。

至正二十年(1360)

罗本(贯中)在杭州,与《录鬼簿续编》作者贾仲明"复会,后不知所终。"

至正二十四年(1364)

杂剧作家郑(一作朱)经为夏庭芝《青楼集》作序。

明洪武二年(1369)

新昌城关重修城隍庙,增建戏台。

洪武三年(1370)

杨维桢去世。杨,浙江诸暨人。

洪武三十年(1397)

五月,"御制大明律"颁行。规定"凡乐人搬做杂剧戏文,不许装扮历代后妃、忠臣义士、先圣先贤神像,违者杖一百,官民之家容令装扮与同罪。其神仙道扮,乃义夫节妇,孝子贤孙,劝人为善者,不在禁限。"

永乐五年(1407)

《永乐大典》成书,其卷一三九五六至一三九九一共收戏文三十三种,现存一三九九一卷所收戏文《张协状元》(署名温州九山书会编撰)、《宦门子弟错立身》(署名古杭才人新编)、《小孙屠》(署名古杭书会新编)三种。

成化十三年(1477)

是年成书的《新昌县志》风俗篇"元宵"条载:"……城关自正月十二起演出戏文,通宵达旦,至十六日始止。"

正德十六年(1521)

徐渭生于山阴(今绍兴)。

嘉靖十九年(1540)

《连环记》作者王济去世。

嘉靖二十三年(1544)

临海秦鸣雷(1518—1593)举进士,作传奇《合钗记》(后名《清风亭》)。

嘉靖三十八年(1559)

六月,徐渭为《南词叙录》作序。

嘉靖三十九年(1560)

汪道昆携越中海盐腔戏班回故乡歙县。该班有名旦金凤翔等,曾演出《香囊记》、《连环记》等。

嘉靖四十一年至四十三年间(1562—1564)

在浙江做官的谭纶因丁忧回江西宜黄,携浙江海盐腔戏班还乡,并传授给家乡子弟。

嘉靖四十三年(1564)

黄岩宁溪新建五圣庙戏台完工,王氏宗族议定"每年三月、五月、九月中旬迎八宅神演戏,每宅各值一日,轮流为首保"。

万历十四年(1586)

二月至十月间,浙江余杭梨园、绍兴梨园、余姚梨园应上海豫园主人潘允端之邀,到该园作酬宾演出。

万历十七年(1589)

陈与郊编纂的《古名家杂剧》成书,插图亦为陈氏亲自镂刻。

万历二十一年(1593)

徐渭去世,享年七十三岁。

汤显祖知遂昌县。

万历二十一年至二十四年(1593—1596)

胡文焕《群音类选》出刊。

万历三十年(1602)

八月十五日,屠隆携家乐于西湖金沙港陈氏别业演出《昙花记》,沈德符、冯梦桢等同观。

戏曲史家胡应麟去世。

万历三十二年(1604)

六月，冯梦桢为其家乐于西湖孤山别业建“雨天花轩”，作习歌之所，著名曲家黄问琴为教师。

同月，南京名优马湘兰三姐妹来杭，与包涵所家优合演《北西厢》二出，冯梦桢等往观。

万历三十三年(1605)

屠隆去世。

万历三十八年(1610)

王骥德《曲律》成书。

杭州容与堂刊本《李卓吾先生批评西厢记》出书。

杭州起凤馆曹以杜《元刊出相北西厢记》出刊。(眉栏有王世贞、李卓吾之题评。)

万历三十九年(1611)

陈与郊去世。

李渔生于江苏如皋。

万历四十一年(1613)

吕天成《曲品》成书。

万历四十二年(1614)

山阴(今绍兴)朱朝鼎香雪居刊本《新校注古本西厢记》五卷出刊。

钱塘钟氏刻本徐渭《四声猿》出书。

万历四十三年(1615)

臧懋循《元人百种曲》(又名《元曲选》)开始刊刻。

万历四十六年(1618)

吕天成去世。

万历四十七年(1619)

臧懋循删定之汤显祖剧作《玉茗堂四种曲》刊刻。

万历四十八年(1620)

臧懋循去世，享年七十一岁。

天启三年(1623)

王骥德去世。

天启四年(1624)

王骥德《曲律》原刻本问世。

崇祯元年(1628)

张楚叔与弟旭初同辑《吴骚合编》四卷。

崇祯二年(1629)

沈泰编订之《盛明杂剧》初、二集出刊。

崇祯三年(1630)

史槃去世。

崇祯四年(1631)

山阴延阁主人李廷谟刊本《北西厢记二卷》出书。

崇祯六年(1633)

孟称舜选编、刊行的《新镌古今名剧柳枝集》及《新镌古今名剧酹江集》(合称《古今名剧合选》)出刊。

崇祯七年(1634)

闰中秋,张岱仿虎丘故事,会曲友七百余人于绍兴蕺山亭,举办曲会,同唱《澄湖万倾》(散曲),后又命家僮岎竹、楚烟等于山亭演剧十余出,拥观者千人。

崇祯八年(1635)

祁彪佳归里。五月十一日至九月一日,观看当地戏班、家乐等演出的《双串记》、《梅花记》、《江天暮雪》、《宵光记》等。

崇祯十年(1637)

二月,临海县知县王日□首录"下车十禁",颁示通衢及乡镇,"禁酒肆唱妓,以省浪费……"。

崇祯十一年(1638)

海宁查继佐举办女乐,娇童咸以"些"名,称为"十些班",后为浙中名部。

崇祯十二年(1639)

武林(今杭州)容与堂刊刻《张深之先生北西厢记秘本》五卷。

崇祯十三年(1640)

祁彪佳《远山堂曲品》、《远山堂剧品》成书。

吴兴闵遇五(齐伋)编刻的《六幻西厢》出书,为朱墨套印本。

崇祯十四年(1641)

叶宪祖去世。

崇祯十七年(1644)

凌濛初去世。

清顺治二年(1645)

洪升生于杭州。

顺治五年(1648)

李渔自兰溪移家杭州,居吴山下。《十种曲》中的《怜香伴》、《风筝误》、《意中缘》、《蜃中楼》在此写成。

顺治十年(1653)

王翃去世。

顺治十一年(1654)

有伶人在杭州演出《铁冠图》。

顺治十四年(1657)

沈远《北西厢弦索谱》刊印。

康熙五年(1666)

李渔带家班"旅食四方"。

康熙九年(1670)

沈谦卒于余杭临平。

康熙十年(1671)

李渔《闲情偶寄》以《笠翁秘书第一种》为题,在金陵(今江苏南京)翼圣堂刻本刊行。

康熙十二年(1673)

洪升在杭州皋园始作《沉香亭》(《长生殿》之初名)。

康熙十三年(1674)

正月,耿精忠部徐尚朝带兵入浙,到达庆元县城时,适逢演戏,观众被误杀者甚众,后就地掩埋,成荒塚。

康熙十五年(1676)

《毛西河论定西厢记》由学者堂刊行。

康熙十九年(1680)

六月,龙游知县龙灿乘庙会演戏之机,动员观众参加堵坝,以防水患,自已率先下水,"半日而功成"。

李渔卒于杭州,享年七十,葬于西湖南屏方家峪九曜山阳。

康熙二十七年(1688)

洪升写成《长生殿》。

毛先舒去世。

康熙二十八年(1689)

二月,康熙第二次南巡到杭州,渡钱塘江祭禹陵,各地演戏迎驾,宫廷画师作有《绍兴柯桥演戏图》。

八月,《长生殿》由京师聚合班演出。发生了所谓"国服未除,非时演唱"的著名公案。

康熙三十三年(1694)

《长生殿》剧本由钱塘吴舒凫主持刊刻,是年仅完成上卷。

康熙四十二年(1703)

洪升友人孙仪凤于杭州吴山演出《长生殿》,盛况空前。

康熙四十三年(1704)

《长生殿》下卷仍由吴舒凫继续主持刊行。

洪升潦倒回杭,于六月初一日乘舟经乌镇(今属桐乡)时,因酒后失足,堕水而死,享年六十岁。

康熙四十四年(1705)

四月,康熙第五次南巡至杭州,《圣祖五幸江南恭录》记载接驾演戏事。

雍正年间(1723—1735)

浙江巡抚朱轼发榜禁"灯棚水嬉,妇女入庙烧香,游山听戏诸事"。

乾隆九年(1744)

仲春,新聚堂班在遂昌项祠戏台演出《十义》、《鹦歌》、《太平》等戏。

乾隆十六年(1751)

三月,高宗第一次南巡至杭州,地方官迎驾演戏,宫廷画师徐扬绘有《杭州西湖演戏图》及《涌金门外演戏图》,描绘当时演戏盛况。

乾隆二十年(1755)

浙江进呈清廷在扬州所设昇平局审改的剧曲有:元人杂剧八人十五种,明人杂剧十一人二十五种,清人杂剧一人四种,明人传奇二十六人四十九种,清人传奇六人三十七种。

乾隆四十五年(1780)

三月,高宗第五次南巡至海宁,浙中官员梁森奉檄恭办梨园雅乐,聘王文治(梦楼)填新剧九折。"选诸伶最佳者充之,在行宫供奉"。

乾隆五十五年(1790)

高宗八十寿辰,杭州行宫和府、县衙台俱搭台演戏。"一式山辉大班,自初一至二十一,听军民纵观。"

闽浙总督伍拉纳命浙江盐商偕(当时在杭演出的)安庆徽(三庆班)入都祝厘,为徽班进京之始。

乾隆五十七年(1792)

十月,绍兴知府李亨特"检绍郡已禁之案,发布禁演目连戏文告"。

乾隆六十年(1795)

余姚籍花鼓戏演员陈桐香初往苏州演唱花鼓戏,时年十五。

嘉庆元年(1796)

是年前后,杭嘉湖地区出现称为"十八顶半网巾"(十八个演员加一管事)的船台班,唱徽调、昆腔、梆子调,演出剧目为《小放牛》、《小上坟》、《三叉口》、《海潮珠》、《汾河湾》、《白兔记》等。

嘉庆二十五年(1820)

温州老锦秀班在此年前后成立,唱高腔、昆腔、乱弹,称乱弹班。

道光二年(1822)

二月,秀和班在遂昌项祠戏台演出《十义》、《鹦歌》、《葵花》等高腔戏。

道光十四年(1834)

萧山巨富汤锦熙之侄益大创办调腔汤群玉班。

道光二十年(1840)

永康大荣春徽戏班起班。

道光二十四年(1844)

十月,浙江巡抚梁为设局于杭州仙林寺,布告禁淫词小说。仁和县开列《牡丹亭》等一百二十余种禁毁书目,称:"凡造作刻印卖者,均干重罪。"

姚燮开始草拟《今乐府选》的选目。

咸丰三年(1853)

兰溪金家村创办昆腔孩儿班,聘昆腔名师教戏,规定每四年轮换一批,形成制度。

鸿福、恒盛、三元、四喜昆剧四大名班在杭州演出,每班拥有演职员近百人,花旦小桂林、老外余德水、小生许三儿、小丑曹笏板为数十年中的翘楚。

咸丰四年(1854)

周乐清去世。

咸丰十一年(1861)

十二月,太平军黄呈忠、范汝增部攻克宁波,当地老宝凤(班主顾凤卿)昆腔班作慰劳演出,受嘉奖。

同治三年(1864)

黄燮清去世。

同治四年(1865)

金华大恩玉昆腔班起班。

同治十二年(1873)

温州尚舞台起班,唱西皮、二簧。

同治十三年(1874)

十月,上海丹桂茶园京剧名角王桂芳(青衣)、冯三喜(花旦)、边宝笙(贴旦)、小花子

（丑）等，应聘到杭州富春茶园作短期演出，剧目为《女梆子》、《金水桥》等。此为京剧首次进浙演出。

同治年间，绍兴汪双全、汪宝有等筹组武鸿福昆弋班，演于杭、嘉、湖、苏州等地，为水路班子。

光绪二年（1876）

五月初十，杭州黄门局故址改造为营业性剧院，由伶人集资购置设备，开业演出。

八月，宁波熙春舞台开业，上演京戏。未几，上海法国领事照会宁波当局，谓戏园演出妨碍教会活动，被饬令停业。

光绪四年（1878）

鄞县正堂告示：永禁开设戏馆。

光绪七年（1881）

京班艺人周大升（武净）、康黑儿（武旦）、冯桂儿（老生）领衔的咏霓班由上海至宁波，后长期在杭、嘉、湖、宁、绍地区演出，颇有盛名。

光绪十四年（1888）

金华郭品玉在该县西吴村开办西吴高腔科班，是年十二岁的江和义进入该班学艺。

光绪十六年（1890）

甬剧前身"宁波串客班"艺人邬拾来应邀率杜通尧、李阿集、黄阿之等到上海"凤凰台"、"白鹤台"等茶馆演出《扒灰佬》等剧目获得成功。一时间，宁波各地"串客"纷纷进入上海，达二十多班。从此，"宁波串客班"改称"宁波滩簧"。

光绪十七年（1891）

宁波城隍庙立"勒石永禁"碑。"禁止串客、花鼓、倭袍、昆、乱、词调进庙演唱"，独尊京戏。

光绪二十年（1894）

衢州西安高腔艺人叶熙朝之子叶锦凤、叶连玉组建高腔班。

绍兴乱弹文班"连朝吉庆"、"新双鱼吉庆"、"双鱼新吉庆"于是年起班。

杭州拱宸桥始建天仙茶园，正中为戏台，在此演出的多为京戏班社。

光绪二十一年（1895）

杭州拱宸桥被辟为日租界（俗称"洋关"）。日商在此开设"梦华"、"阳春"二戏园，演京戏兼卖茶。

光绪二十六年（1900）

宁波老庆丰昆班徐云标（生）在上海，被苏昆老生翘楚周凤林邀入丹桂茶园客串三天，票价递增三倍。

光绪二十七年(1901)

浙江鸿福班(昆剧武班)与苏州全福班(昆剧文班)合班演出,称文武全福班,巡演于苏、杭一带。

七岁的周信芳,以“七龄童”艺名在杭州登台,崭露头角。

十四岁的张英杰(盖叫天)在杭州拱宸桥天仙戏馆搭班演出。

光绪三十年(1904)

谭鑫培来杭演出。

光绪三十一年(1905)

金华反清组织龙华会首领张恭,为掩护革命活动,成立张恭小班,唱徽戏。

光绪三十二年(1906)

温州地区戏曲艺人苦于官府杂差及勒索,要求知名学者孙诒让代求官府免除演戏杂差,自愿筹资助学。经孙诒让周旋后,温州官府批准于是年成立戏捐局,负责向各戏班收费。

是年清明前后,嵊县南、北两派的落地唱书艺人,先后在于潜(今临安于潜镇)、余杭陈家村等地,开始化妆登台演出《十件头》、《倪凤煽茶》、《卖青炭》等,为越剧之雏形。

宣统二年(1910)

小歌班第一个戏班“钱景松、李世泉班”进杭州拱宸桥茶楼等地演出。

中华民国元年(1912)

王国维的《宋元戏曲考》完成。

夏,宁波瑞和戏局老板陈桂林,以老凤台(昆班)为班底,加聘部分名角,去湖北汉口演出《鸣凤记》、《荆钗记》、《西厢记》、《琵琶记》中的数十出折子戏,演出长达三个多月。

8月,宁波行头主周阿虎,组成四明文吉祥昆班,去上海演出《钗钏记》、《三国志》、《长生殿》、《连环记》、《白蛇传》、《浣纱记》中的数十出折子戏,哄动一时。

10月,浙江第一新剧模范团在杭州组建,上演京剧和文明戏。班内拥有筱奎官、侯双臣、赛彩霞等南北名伶六十余人。

中华民国二年(1913)

永嘉昆剧新品玉班到上海演出,学得京剧旦脚的包头造型。

年底,杭州城站第一舞台竣工,中有转台,设座一千多个,为杭州最早的现代剧场。

绍兴布业会馆主持人陶荫轩在绍兴筹建有转台的营业性戏院觉民舞台。

中华民国三年(1914)

温州林敬之在城区三官殿巷建造营业性戏院——温州剧院。

杭州营业性曲艺场“盖世界”开业。

群芳小京班在杭州开科,从义学中挑选了四十名满族子弟入学。

中华民国四年(1915)

宁波滩簧进入上海,一度命名为“四明文戏”。

梆子戏演员芙蓉草由保定来杭,演出于城站第一舞台。唱梆子青衣花旦,后改唱皮簧。

中华民国五年(1916)

小歌班艺人魏梅朵、马阿顺等在杭州美记公司(大世界前身)游艺场演出,并邀请在杭的嵊县道士班乐手尝试配乐。

张载阳旧部在杭州延龄路南段建造戏馆西湖凤舞台,上演髦儿戏。

中华民国六年(1917)

4 月,越剧小歌班艺人袁生木、金荣水等十六人进入上海十六铺码头新舞台演出。

中华民国七年(1918)

2 月,温州瓯海道尹告示,禁演“淫戏”。

传奇作家洪炳文去世。

中华民国八年(1919)

江苏镇扬花鼓戏艺人庄雪梅、方小卿等人进入杭州美记公司游艺场演出。

中华民国九年(1920)

《张协状元》、《小孙屠》、《错立身》等三种戏文被叶恭绰在英国伦敦发现,并购回国。

中华民国十年(1921)

春,京剧名旦冯春航(艺名小子和)来杭州西湖歌舞台演出《小青影事》。此剧为南社社长柳亚子所作。南社社员三十余人在杭聚会、观剧,往冯小青墓凭吊,并由李叔同书碑(未刻石)。

6 月 17 日至 21 日,欧阳予倩率南通伶工学校师生来杭,演出改良京剧《人面桃花》、《宝蟾送酒》、《尼姑思凡》、《黛玉葬花》等。

中华民国十一年(1922)

10 月 22 日起,程艳秋(程砚秋)首次莅杭演出,在西湖凤舞台演《虹霓关》、《雁门关》、《马上姻缘》等。

11 月 4 日(农历九月十六日),德清石淙广陵侯庙会请金舞台演戏,因台下锡箔、纸锭被燃,引起大火,观众死一百三十余人,伤四十余人。

杭州大世界游艺场建成。邀请群芳小京班上演《狸猫换太子》,连满四十余场。

年底,小歌班醒世社在杭州大世界演出。剧目为《抢状元》、《鲛龙扇》、《十美图》等。

宁波四明文戏(甬剧前身)进杭州大世界演出。

中华民国十二年(1923)

周信芳来杭演出《狮子楼》、《搜孤救孤》、《光绪皇帝做亲》等戏,长达五个多月。

6月2日至5日，尚小云、马连良、杨月楼来杭，在西湖凤舞台演出《宝莲灯》、《新玉堂春》、《贩马记》、《大战陆文龙》等。

7月20日至8月8日，京剧演员夏月润、夏月珊率上海九亩地新舞台演员来杭，在西湖共舞台演出《新茶花》、《谁是罪人》、《阎瑞生》、《济公活佛》等戏。

是年，第一个女子越剧科班在嵊县施家岙成立，班主王金水，教学主持人金荣水。学员有屠杏花、赵瑞花、施银花等。

是年，绍剧演员梁幼侬、玉麟官、陆长胜、汪筱奎、筱月楼等到上海，在新舞台、笑舞台演出。

是年，杜宝林带阿魏进入杭州大世界游艺场共和厅小舞台，演出《醒世谈笑》。杜自取艺名为“小热昏”，这种由他最先搬上舞台的双人滑稽表演形式，为大世界的“一绝”。后观众以“小热昏”称此曲种。

杭州宣卷艺人裘逢春等受镇扬花鼓戏、宁波滩簧等地方小戏登台演出的启发，将杭州民间故事《卖油郎独占花魁女》敷衍成戏，搬上舞台，这种演出被称为“锣鼓宣卷”。自取班名为“民乐班”。因杭州古称武林，故又称“武林班”。

中华民国十四年(1925)

杭州民乐班到上海大世界演出《狸猫换太子》等戏，为武林班首次进入上海演出。

中华民国十六年(1927)

6月2日，王国维去世(自沉于北京昆明湖)，享年五十岁。

是年，由屠杏花、施银花、赵瑞花领衔的绍兴女子文戏第一个戏班进入宁波东大路国贸商场演出《双珠凤》、《玉蜻蜓》、《玉连环》等。

是年，“小热昏”艺人江笑笑、鲍乐乐离开杭州，到上海永安公司天韵楼演出。

9月6日，浙江省政府饬令杭州市公安局查禁《凤阳花鼓》、《月华缘》等戏。

12月27日，浙江省政府批复萧山县县长关于庙会演戏取缔规则。其中规定：“除年规社庙酬神或庆祝事项不得无故演戏；凡演戏需报警莅场监视并呈送剧本审定之”等。此规则12月31日公布施行。

中华民国十七年(1928)

2月，杭州市政府公布杭州市影片、戏剧审查委员会章程。规定：凡由市长聘任之委员，由市府发给证章，可随时至各戏园、游艺场调查、视察。

11月，据梨园公报统计，申请加入梨园公会的杭嘉湖水路京班有六十余个。

中华民国十八年(1929)

2月，西湖博览会大礼堂在里西湖乌石峰下建成，占地二千三百余平方米。这是当时杭州重要的戏曲演出场所。

是年农历正月初五，浙江省警察厅以有伤风化罪名，禁止杭剧(武林班)在杭州“高

台"(舞台)演出。艺人被迫转入"平台"(茶楼)演唱。

6月18日,梅兰芳和金少山因车误,深夜两点才赶至西湖博览会大礼堂,观众静候,演出至天亮始散。

梅兰芳来杭演出《四郎探母》,邀十九岁的京剧票友陈大濩(时为公路局雇员)配戏,传为佳话。

8月10日至20日,盖叫天应西湖博览会之邀,在博览会大礼堂演出《西游记》、《武松》等戏。

中华民国二十年(1931)

浙江省政府教育厅、民政厅共同成立民众娱乐审查委员会。其暂行规程规定凡演出剧目、书本均须送审。凡有下列情况之一者,要予以纠正或禁止:一、违反党义、提倡邪说者;二、迹近煽惑,有碍治安者;三、提倡封建思想者;四、提倡迷信者;五、迹近诲盗,引导作恶者;六、描摩淫亵,诱惑青年者;七、情状惨酷,有伤人道者;八、侮辱个人或团体之情事者;九、其他有害于观众身心者。

天一阁藏明代蓝格钞本《录鬼簿》被郑振铎等发现。

中华民国二十一年(1932)

浙江省民政厅、教育厅根据民众娱乐审查委员会呈报,分四次公布禁演剧目:9月7日公布禁演杭剧《白蛇传》、《双花卷》;10月10日公布禁演平剧《白蛇传》、《二本关公走麦城》(又名《活捉吕蒙》);11月公布禁演平剧《火烧红莲寺》、《芭蕉扇》;12月30日公布禁演平剧《日月图》、《游西湖》、《大劈棺》、《大补缸》、《金钗家庭怨》。

中华民国二十二年(1933)

1月12日至20日,浙江省民政厅、教育厅公布禁演平剧《滑油山》、《阴阳河》、《乌盆计》、《七星灯》、《龙虎斗》、《抗日救国》、《双沙河》、《双包案》、《金钱豹》、《双断桥》、《探阴山》、《黑风帕》、《目连救母》、《胡迪骂阎》、《进妲己》、《唐明皇游地府》、《摇钱树》,绍剧《落绣鞋》、《沉香救母》等。

中华民国二十二年(1933)

宁波新庆丰、老凤台、老绪元三个仅存 的昆剧戏班,均因难以维持,于是年先后散班。

绍兴女子文戏著名科班四季春班在嵊县柳岸村外的兴福庵开办。教师为男班老生鲍春龙等。学生有袁雪芬、傅全香、钱妙花等。

中华民国二十三年(1934)

5月,浙江省教育厅发训令提倡演戏,规定凡工厂、学校、农村,有条件的都要成立剧团。

姚水娟随越新舞台初进杭州大世界演出绍兴女子文戏。

秋季，嵊县小歌班（男班）艺人根据清光绪丁未（1907）年发生在该县白竹地方的一场震动全省的农民起义的史实，编演了一台文武兼备的大戏《打白竹》，先后在长东、石砩等地演出。这是越剧早期演出的现代武打戏。

中华民国二十四年（1935）

长江中下游水灾，9月21日起，梅兰芳、金少山被邀来杭义演一星期，筹款救灾。随后，浙江商业学校俱乐部票房许廑父、潘上元、陈大濩等，于杭州延龄路浙江大戏院义演筹款，赈济灾民。

是年，北方昆剧祥云班韩世昌、白云生、魏庆林、侯玉山、李凤云等由上海来杭州、嘉兴等地巡回演出，长达两年之久。

中华民国二十五年（1936）

十四岁的袁雪芬随四季春班来杭州羊坝头老国贸商场挂头牌扮演《玉蜻蜓》中的王志贞，观众赞其是"小王杏花"。

姚水娟二进杭州大世界演出绍兴女子文戏，声誉鹊起，人称"三花不如一娟"（按："三花"指施银花、赵瑞花、屠杏花）。

中华民国二十七年（1938）

抗日战争爆发后，浙江各地戏曲艺人在爱国进步文化人士的帮助下，纷纷演出以抗日宣传为内容的戏曲剧目。京剧有筱毛豹、白云亭、许樵芳等演出的《风波亭》、《侠义救国记》、《活捉东洋人》；老大鸿寿戏班演出的《卧薪尝胆》和田汉新编的《新雁门关》；永嘉北平舞台上演的《铁蹄下的女伶》；越剧有宁波瑞云舞台上演的《许鹏飞杀敌记》，嵊县演员训练班演出的《卧薪尝胆》、《奋斗》、《从军乐》等。

绍兴县成立旧剧改良委员会，三百多名戏曲艺人在稽山中学集训。后分别组成"源泉"、"新同福"等十个舞台（班社）进行抗战宣传活动，曾演出沈季刚编写的《反省鉴》、《民族遗恨》、《扫社》，张处德改编的《击鼓追金兵》、《忠岳传》、《潞安州》等。

5月22日，浙江省政府公布战时戏剧审查大纲，在"许可标准"中，增加了"唤起民族意识，与抗战御侮有关及有关民族英雄事迹，倡导急公好义及为国牺牲"等内容。

中华民国二十八年（1939）

11月9日，浙江省教育厅行文各县，以近年嵊剧（越剧）流行，"所演多诲淫诲盗，迷信神话，应予限制"，规定城市演戏一律须经县政府核准方可开演；乡村一律暂停演出。

中华民国二十九年（1940）

越剧演员叶彩金等在宁波演出《好汉活捉东洋鬼》、《戚继光平倭》；杭剧演员叶桂春、董碧玉等在宁波演出《茶花女救国》、《白兰抗敌》等抗战戏。

中华民国三十一年（1942）

金华胡鸿福徽班徐锡贵、卢金祚等在遂昌等地演出抗战戏《满洲国皇帝》。

周传瑛参加朱国梁的国风苏剧团，辗转演出于杭、嘉、湖地区农村。其昆、苏兼演，以保存南昆一脉。

临安民生鲁家班（女子越剧班，兼演京剧）经广丰、河口、淳安赴福建的建阳、建瓯、浦城等地演出，此为第一个进入福建的越剧戏班。

中华民国三十二年(1943)

7月，四明山革命根据地浙东行政公署社会教育工作队（简称社教队）成立，由军队干部、青年学生、战士以及越剧演员等组成，为宣传抗日服务。

冬，浙东行署收编了民间越剧团高升舞台，演出《荆珂刺秦王》及现代戏《赤胆忠心》、《血钟记》等，并实行男女合演。演员有钱水红、钱文月、姚灿标、吕爱宝等。

中华民国三十三年(1944)

4月20日，四明山革命根据地某部举行文艺工作座谈会，行署文教处处长黄源传达了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》。

中华民国三十四年(1945)

1月1日，浙东行署所属的四明公署成立社会教育工作队。由商白苇兼任队长，柳荫任副队长。实行男女合演，演出《桥头烽火》、《生死路》、《儿女英雄》等越剧大戏以及一些街头剧、活报剧等。

6月，浙东行政公署成立浙东鲁迅文艺工作团，黄源任团长，高岗为副团长，伊兵任指导员。原来的行署社教队、高升舞台均并入，全团六七十人。

宁波《甬潮》半月刊邀请毛佩卿、白玉琴、何帼英、郑梅凤、钱妙花、黄笑笑、章燕飞、周灿娥、魏银凤、魏梅照等人，召开越剧艺人座谈会，讨论如何改革“的笃戏”的问题。

中华民国三十六年(1947)

1月7日至14日，嵊县旅杭同乡会为筹募公益基金，在大世界京剧场等处举行越剧名伶大会串。姚水娟、竺素娥、傅全香、范瑞娟、尹桂芳、竺水招、筱丹桂、徐玉兰、陈金莲、黄笑笑、姚月红、贾灵凤、陈佩君等参加，演出了《泪洒相思地》、《沉香扇》、《恒娘》、《雪里小梅香》等戏。

10月1日，由筱宝珊、毛蝴蝶、金翠艳等组成的新声剧团在杭州金国剧场演出了越剧《丹桂惨史》。

同日，杭州大世界演出越剧《徐玉兰哭小丹桂》。

宁波天然舞台由毛佩卿、金香琴等演出越剧《筱丹桂自杀记》。

中华民国三十七年(1948)

1月1日，商人刘焕生在杭州三元坊巷三十一号建造中央镜记大戏院（简称中央大戏院）。嵊县姐妹越剧团固定在该戏院演出。

1949年

4月，由部分商人发起，在杭州下羊市街五十三号陈宅开办用芦棚搭建的兴业剧院。

5月3日，杭州解放。

5月26日，中国人民解放军杭州市军事管制委员会文教部在民众教育馆召开全市平剧、越剧、话剧界座谈会，全市戏院经理、编剧、导演等三十余人到会，文教部文化处副处长陈守川就旧剧改革问题作了讲话。

6月1、2日，《浙江日报》转载毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》全文。

6月3日起，驻杭州市的中国人民解放军各部文艺工作团、平剧团分别在大世界平剧场、西湖艺专礼堂和国际大戏院等处演出平剧《闯王进京》，歌剧《白毛女》、《血泪仇》等。

6月25日起，中国人民解放军杭州市警备区司令部文工团向全市市民献演平剧《快活林》、《闯王进京》及歌剧《血泪仇》、《赤叶河》等。

8月20日，为募集资金支援前线，杭州市戏曲界筹备平(京)剧、越剧大会串。26日、27日，十多个演出单位举行越剧大会串。28日、29日，举行平(京)剧大会串。

10月25日起，中国人民解放军浙江省军区文工团在大世界连续公演平(京)剧《三打祝家庄》、《关羽之死》、《打渔杀家》、《木兰从军》、《逼上梁山》、《快活林》等剧目。历时一月余，演出四十三场，观众达十万人次以上。

11月16日，杭州市职工业余文艺工作团举行成立大会。该团分越剧、平剧等六个队。市长江华到会祝贺。

11月——12月，杭州大世界平剧班演出新平剧《九件衣》。中国戏院演出了新越剧《雪里小梅香》、《雷雨》、《林冲夜奔》、《孔雀胆》、《李闯王》、《东王杨秀清》等。

12月15日、16日，省教育厅主办筹募文艺基金公演，由小王桂卿剧团演出京剧《龙凤呈祥》。

12月15日、16日，省教育厅文化科为探讨旧剧改革问题，发动杭州市各越剧团联合演出《赖婚记》、《前游庵》、《牛郎织女》、《九件衣》等剧目，广泛征求各界人士对改革旧剧的意见。

12月，中共绍兴地委鲁迅越剧团成立，排演了男女合演的越剧《九件衣》等。

1950年

1月，浙江省文工团越剧队成立，演出了据同名歌剧改编的《王秀鸾》，实行男女合演。

1月，杭州市各越剧团举行越剧大会串，联合上演了《东方红》、《李闯王》、《林冲夜奔》、《吕四娘》、《花木兰》、《逼上梁山》等新越剧。

5月,金华地区成立戏曲改进协会。

7月22日至8月21日,全省文艺工作团大会演在杭州举行。省文工团及各地区十二个文工团参加,共六百余人。演出剧目有嘉兴文工团、省文工团越剧队演出的《王秀鸾》(歌剧、越剧)、绍兴鲁迅越剧团的《红娘子》(越剧)、温州文工团的《模范农家》(方言歌剧)、金华文工团的《打渔杀家》(婺剧)、《妯娌俩》(越剧)、省文工团二队的《改变旧作风》(歌剧)以及话剧、歌舞、曲艺节目等。省文工团一队、三队、温州文工团、台州文工团四个单位受到奖励。

9月5日,杭州市军管会文化处召集杭州戏曲界包括京剧、越剧、绍兴大班、杭剧、杂技、评话等团体的一百余位新老文艺工作者举行座谈会。王子辉传达了华东戏曲改革工作干部会议精神。会议通过成立杭州市戏曲改进协会筹备委员会,推选王子辉为主任委员,葛师竹为副主任委员。会后,举办了艺人讲习班,学习戏改政策等。

10月3日,杭州市戏曲改进协会筹备委员会组织杭州市戏曲剧团下工厂演出。

10月,全省各文工团纷纷下乡参加土改工作。同时,开展创作和宣传活动。

10月28至30日,中国人民救济总会杭州分会发动戏曲界举行义演,筹募寒衣。最后一天,由盖叫天父子演出《武松打虎》。

冬,杭州市民政局在杭州人民大会堂举行救灾义演,邀请谭富英、杜近芳、杨盛春演出《空城记》、《霸王别姬》、《孔雀东南飞》等剧。

1951年

1月9日,中华全国戏剧工作者协会杭州分会正式成立。

1月10日至16日,省文教厅召开全省第一次戏曲改革工作会议。华东军政委员会文化部戏改处副处长伊兵作专题报告。会后,各市、县开始设立专职戏改工作干部,人员编制在文化馆。

1月,省文教厅为贯彻全国戏曲工作会议关于戏曲改革以地方戏为重点的指示,决定以省越剧队为基础,吸收进步艺人参加,建立浙江省越剧实验剧团。衢县、金华、临安等地也相继建立了地区婺剧、越剧实验剧团。

3月3日,杭州市戏曲改进协会正式成立,推举俞笑飞为会长。协会分为京剧组、绍剧组、杭剧组、杂艺组、评论组等,单独成立了越剧分会。协会有会员近千人。

3月11日,华东越剧实验剧团在杭州人民大会堂举行旅杭公演,演出《借红灯》、《父子争先》、《新双看相》、《柳金妹翻身》等。

3月16日上午,省、市戏剧界人士一千余人集会,听取袁雪芬出国演出观感及有关戏改问题的讲话;下午,戏剧、音乐界人士举行座谈会,袁雪芬、钟泯等介绍了整理、改编传统剧目及舞台艺术革新的经验。

4月1日,湖州市戏曲工作者二百余人举行反对美国重新武装日本的示威游行。次

日，举行爱国主义戏曲大会演，剧目为《中华儿女》、《保家卫国》等。

7月，著名越剧演员姚水娟在息影五年多后，加入浙江越剧实验剧团。

6月16日，省文教厅转发各地、市、县文化部门，奉中央人民政府文化部指示，暂停演出《大劈棺》。

8月11日，省文教厅通知各地、市、县人民政府，因七、八月旬戏院营业清淡，艺人生活困难，要求予以关切，建议采取有关办法：一、精简冗员，另行安排；二、请新文艺工作者帮助排演新戏，并帮助宣传、组织观众；三、举办艺人学习班，给予伙食补助等。

1952年

年初，建立浙江省人民政府文化事业管理局。局长李微东、副局长陈守川。下设艺术科，负责全省剧团、剧场管理工作及戏曲改革工作。

4月3日，全省十一个文工团、队集中杭州灵隐寺进行整编，撤消全省各地区文工团、队，重新建立省文工团。

5月17日，浙江省文工团成立。下设歌剧(越剧)队、话剧队、婺剧小组，以及舞技队、乐队、编导组等。

9月15日起，为配合全省秋季城乡物资交流大会，省文化事业管理局在杭州举行全省地方戏曲展览演出。参加演出的有浙江越剧团一队、联友越剧团、蜜蜂越剧团、新新越剧团、临安越剧实验剧团、凤仙甬剧团、同兴绍剧团、国风昆苏剧团、衢州婺剧实验剧团、金华婺剧团、东阳婺剧团、艺峰滑稽剧团、迅民沪剧团、温州胜利乱弹剧团、湖州湖滩训练班等十一个剧种十七个团、队。演出越剧《梁红玉》、甬剧《小二黑结婚》，沪剧《罗汉钱》，乱弹《取铜陵》、婺剧《杨滚花枪》、湖州滩簧《妈妈结婚》、《天亮前后》等大、小一百八十一个剧目。演出场地除市区的大世界、解放、市东、胜利、新中国、中国、东坡等九个剧场外，还在孤山及惠兴路搭建了两个露天舞台。历时二十天，观众达三十余万人次。

9月26日，浙江省文化事业管理局公布，三年来，全省共举办以学习戏曲改革方针、政策为内容的艺人训练班一百三十班，参加学习的有十三个剧种的戏曲艺人七千余人次。

10月6日，王子辉、吕家振、屠笑飞作为观摩代表，赴北京参加全国第一届戏曲观摩演出大会。

年底，据浙江省文化事业管理局统计资料，全省农村业余剧团已发展到八千三百零四个，参加演出的农民有十八万一千多人。各地、市、县、区举办的文艺会演有三千八百二十五次。

1953年

1月，杭州市人民政府文教局举行杭州市戏曲会演。全市十个剧团五百余艺人参加演出。演出剧目有《岳飞》、《白蛇传》、《卖油郎与花魁女》等十个。

2月，浙江省文工团歌剧队在胜利剧院上演了男女合演的越剧《罗汉钱》，连满四十一场，其中《十五的月亮滚滚圆》等新唱段广为流传。

3月，省文化事业管理局成立剧目组，开展传统剧目的挖掘整理工作。

4月13日，华东行政委员会发出关于在剧团进行民主改革的通知，省文化事业管理局派出工作组，分别在杭州联友越剧团，金华新春婺剧团进行民主改革试点，并挖掘失传的戏曲剧目。

5月13至22日，程砚秋剧团来杭在人民大会堂作短期演出。剧目有全本《柳迎春》及《锁麟囊》、《牧羊山》、《窦娥冤》、《英台抗婚》。

6月初，浙江越剧团正式成立(前身为浙江省文工团歌剧队)，浙江省文工团撤消。

8月，浙江婺剧实验剧团排练经过整理的传统剧目《三姐下凡》(乱弹)、《槐荫树》(西安高腔)、《雪里梅》(西安高腔)、《水擒庞德》(徽调)、《僧尼会》(金华滩簧)、《借扇》(金华昆曲)、《打金枝》(徽调)、《山伯访友》(乱弹)、《太白回表》(徽调)等，去上海交流演出，引起上海戏剧界强烈反响。

10月，浙江省文化事业管理局在杭州市人民游艺场举办全省主要剧种交流展览演出。剧目有湖剧《姚麒麟负张彩贞》，睦剧《南山种麦》、《牧牛》，甬剧《双磨豆腐》，婺剧《安安送米》等。

10月23日，中共浙江省委宣传部发出通报，要求各地加强对戏曲改革工作的领导，批评了在戏改工作中某些违反党的政策的现象。

年底，据省文化事业管理局统计资料，本省共有民间职业剧团一百一十八个，包括越剧(五十八个)、婺剧、绍剧、京剧、苏昆、永嘉昆剧、杭剧、乱弹、睦剧、甬剧、湖剧、锡剧等十多个剧种。

1954年

1月25日至30日，绍剧名角大会串在绍兴和杭州举行。汪筱奎、吴昌顺、陆长胜、陈鹤皋、七龄童、六龄童、章艳秋、十三龄童等均登台演出。剧目有《辕门斩子》、《打半山》、《芦花记》、《后硃砂》、《挂玉带》、《战长沙》、《水淹七军》、《骂关》、《席棚会》、《孙悟空棒打万年青》、《凤凰阁》、《清官册》、《边关会》、《夜叹》等。

2月22日至23日，浙江越剧团与嵊县文化馆邀请马潮水、高炳火、金荣水等二十三位越剧前辈艺人在嵊县举行座谈，就越剧的起源、发展、剧目及男女合演等问题进行回忆探讨。23日晚，到会的老艺人演出了《闹院》、《相骂本》、《赖婚记》等越剧早期剧目。

2月26日，人民京剧团、和平京剧团、同春绍剧团、浙江婺剧实验剧团、浙江越剧团一队、二队，浙江话剧团等七个主要剧团参加全国人民慰问中国人民解放军代表团，先后在杭州各剧院举行盛大的慰问演出，历时一个多月。

3月5日，浙江省文化局发文通知各地不得自行发展国营剧团。

3月，浙江越剧团又约请嵊县、新昌等地的越剧老艺人张云标、马潮水、黄云仙等十余人到杭州作越剧早期剧目内部观摩演出，演出《游庵认母》、《仁义缘》、《堂楼送花》、《珍珠塔》、《失钗相思》等十七个令吓调和正调时期的剧目。

4月17日，省文化事业管理局召开越剧早期剧目座谈会，对嵊县越剧老艺人演出的《游庵认母》进行了讨论。

5月1日，绍兴市绍剧训练班首次到杭作实习演出，演出剧目有《芦花记》、《黑旋风李逵》、《秦香莲》等二十多个。

5月4日至19日，浙江省人民政府文化事业管理局召开全省（第二次）戏曲工作会议，历时十六天。参加会议的包括全省十四个剧种的一百零二个民间职业剧团的团长、编导以及各专署、市文教科负责人等共计二百多人。会议就五年来各剧团的工作成绩、对待民族戏曲遗产的态度、剧团内部制度方面存在的问题等进行了讨论。会议组织了七个剧团就有关导演、发掘记录老剧目、建立新制度、实行计划演出、培养新演员及新老团结等问题作了发言。会后，省文化事业管理局拟发了“对浙江省民间职业剧团编导人员业务学习的意见”的文件。

7月5日，浙江图书馆邀请省、市文艺界人士四十余人，在外西湖总馆举行集会，纪念《长生殿》作者洪升逝世二百五十周年。中国戏剧家协会主席田汉、副主席洪深出席了纪念会。会议由浙江图书馆馆长张宗祥主持并致词；由国风苏昆剧团的演员们清唱了《长生殿》中“絮阁”、“闻铃”、“惊变”三折。

7月27日至8月5日，浙江省首次文学艺术工作者代表大会在杭州举行。会议期间，宣布成立中国戏剧家协会浙江分会，主席为盖叫天，副主席为周传瑛、姚水娟、六龄童、江和义。

7月至9月，省文化局举办全省第一届戏曲艺人训练班。

8月20日至9月14日，浙江省第一届戏曲观摩演出大会在杭州举行，全省各地十一个剧种三百七十九名演员参加会演，演出了七十五个剧目。大会对编剧、导演、演员、音乐、舞美、剧团等进行全面评奖。获奖演员共一百二十三人，其中一等奖十二人。省文化局副局长王子辉作了“改革和发展民族艺术”的报告。《浙江日报》发表了题为《发展人民戏曲事业》的社论。

9月25日至11月6日，浙江省派出一百一十三人的代表团参加华东地区戏曲观摩演出大会，演出了越剧、婺剧、绍剧、甬剧、睦剧、温州乱弹、京剧等八个剧种的二十四个剧目，分获剧本一、二等奖，优秀演出奖，演出奖，演员一、二、三等奖，导演奖，音乐演出奖，音乐改革奖，乐师奖等五十个奖项。

11月18日，《浙江日报》就某些地方继续要艺人招待演出，进行中间剥削，轻视艺人等情况，刊登了《必须继续纠正戏曲工作中的混乱现象》的评论。

12月，由上海电影制片厂摄制的《盖叫天舞台艺术》开始放映。

1955年

1月27日至2月1日，省文化局召开全省重点剧团辅导工作会议，布置参加本省及全国第二次戏曲会演的准备工作。

4月至6月，省文化局根据文化部《民间职业剧团登记管理工作条例》规定，对全省一百个民间职业剧团进行了登记。

5月至6月，最早实行越剧男女合演的浙江越剧团二队首次赴上海演出《罗汉钱》、《未婚妻》、《两兄弟》、《庵堂认母》等剧，获好评。

6月3日，国务院批准任命黄源为浙江省文化局局长，王顾明、许钦文、陈守川、顾耕初、王子辉为副局长。

6月1日至30日，浙江越剧团、浙江胜利剧院联合发起为工人服务运动月，演出越剧《白蛇传》、《西厢记》、《春香传》、《秦香莲》、《梁山伯与祝英台》、《张羽煮海》等大戏以及《拾玉镯》、《小姑贤》、《打金枝》等折子戏。

11月11日起，浙江国风昆苏剧团在杭州市东坡剧院举行昆曲观摩演出。演出的昆曲优秀剧目有《长生殿》及《牡丹亭》中的"闹学"、"游园惊梦"，《连环记》中的"议剑"、"献剑"、"小宴"，《西游记》中的"借扇"，《寻亲记》中的"茶坊"，《跃鲤记》中的"芦林"，《吕蒙正》中的"评雪辨踪"，《贩马记》中的"桂枝写状"。还演出了一二十年来未演过的《太白醉写》、《断桥》等。俞振飞、朱传茗、华传浩、郑传鉴、方传芸、汪传钤等被邀来杭同台演出。

12月，浙江省文化局编辑《浙江省第一届戏曲观摩演出大会剧本选集》，由浙江人民出版社出版，共收入十七个戏曲传统剧目。

1956年

1月15日，省文化局和省文联邀请著名作家和评论家章靳以、孔罗荪、姚时晓、孙峻青、赵景深等，座谈新改编的昆剧《十五贯》，听取意见。

1月24日至29日，全省剧团代表会议在杭州召开。一百零八个剧团的团长、辅导员及部分编导和业余作者一百九十四人观摩昆剧《十五贯》，听取郑伯永关于整理改编《十五贯》的经验介绍。

2月，国风昆苏剧团离杭赴沪演出《十五贯》。观众厅座无虚席。魏文伯、陈丕显、陆定一、刘芝明等领导观看了演出。中共中央宣传部长陆定一邀请昆苏剧团赴京演出。

2月10日，省文化局向省委、省政府报告，反映各剧团在演出中遇到的强迫演坏戏、额外抽税等问题。

3月5日，省文化局请示省政府，不得自行批准发展国营剧团。

3月31日，江苏省锡剧团姚澄、王兰英、沈佩华等来杭演出《红楼梦》、《走上新路》、

《双推磨》、《庵堂相会》、《打面缸》等。

4月，国风昆苏剧团改名为浙江昆苏剧团，所有制由民营转为国营。

4月至5月，浙江昆苏剧团在北京广和、长安、吉祥等剧院演出《十五贯》和《长生殿》，受到各界人士的重视和好评，形成了“满城争说《十五贯》”的盛况。15日，《十五贯》进中南海怀仁堂演出，毛泽东主席亲临观看。19日晚上，周恩来总理观看《十五贯》的演出后，对剧团的同志作了讲话，高度评价《十五贯》演出的成就。戏剧家田汉、欧阳予倩、梅兰芳、白云生在首都各报发表专文推荐，《人民日报》刊登夏衍《论〈十五贯〉的改编》一文。

4月21日，文化部奖励浙江昆苏剧团五千元。

5月8日，《人民日报》发表题为《从“一出戏救活一个剧种”谈起》的社论。

5月12日，文化部发出《关于推荐〈十五贯〉在全国各地戏曲剧种进行上演的通知》。

5月15日，由上海市文化局批准迁到浙江参加山区、海岛文化建设的荣艺、光海、更胜、朝民、精华、少少、文华、合力等八个越剧团的三百六十名演员和艺术工作者到达杭州。省、市文艺、戏曲界举行了热烈的欢迎会。

5月17日，文化部和中国戏剧家协会邀请首都文艺界著名人士二百多人在中南海紫光阁举行昆曲《十五贯》座谈会。中宣部副部长周扬、文化部副部长钱俊瑞、中国戏剧家协会主席田汉以及马师曾、张庚、马彦祥等知名人士高度评价了《十五贯》整理改编和演出方面的成就。周恩来总理亲自出席座谈会，并发表长篇讲话，称昆剧《十五贯》是“改编古典剧本的成功典型”。

5月，浙江婺剧团正式成立。团址设金华，由省和地区双重领导。

6月2日至5日，浙江省戏剧创作者会议在杭州举行。会议听取了《十五贯》整理改编的经验介绍，著名剧作家曹禺参加座谈。

9月1日，浙江昆苏剧团演出的《十五贯》彩色舞台艺术纪录片开拍，陶金担任导演。剧中人物况钟、娄阿鼠、过于执分别由周传瑛、王传淞、朱国梁扮演。

9月22日至29日，浙江省第三次戏曲工作会议在杭州举行。中共浙江省委文教部副部长黄源作了关于贯彻执行“百花齐放、百家争鸣”方针的报告；温州市、省昆苏剧团分别介绍了整理改编传统剧目的经验。

10月12日，前来杭州参观访问的印度尼西亚共和国总统苏加诺一行，在我国务院副总理陈毅、省长沙文汉陪同下，在杭州人民大会堂观看了越剧《小姑贤》、婺剧《断桥》、绍剧《大闹天宫》。

10月13日至19日，为纪念鲁迅先生逝世二十周年，浙江绍剧团在杭州公演《游园吊打》、《男吊》、《女吊》、《调无常》、《龙虎斗》等传统剧目。

10月14日，纪念盖叫天舞台生活六十周年，浙江省长沙文汉和文艺界人士在杭州金沙港百忍堂(盖叫天寓所)为他举行宴会。黄源、宋云彬、张宗祥、王顾明、王子辉、商景才、陈学昭等莅临祝贺。

10月16日，梅兰芳到杭，在人民大会堂首场演出《贵妃醉酒》。

10月23至24日，中国戏剧家协会浙江分会组织全省各地专业剧团来杭观摩梅兰芳的演出。24日上午，举行座谈会，梅兰芳介绍了艺术经验。

11月5日，文化部公布第一批获奖的十八个戏曲剧目名单。我省获奖剧目有胡小孩编剧的甬剧现代戏《两兄弟》。

11月9日，浙江省文化局为表彰湖州市湖剧团整理改编的优秀传统剧目《麒麟带》，颁发了奖金一千元。

11月中旬，山东省吕剧团来杭演出《李二嫂改嫁》。19日，省文化局召开戏剧界座谈会，请该团介绍该剧编剧、表演及音乐改革方面的经验。

11月下旬，朝鲜国立民族艺术团来杭演出民族歌剧《沈清传》。23日，省、市文艺界召开座谈会，请该团团长尹斗宪等介绍他们发展民族艺术的经验。

11月15日，浙江省文化局转发中央文化部文件，重申未经修改批准不得演出过去禁演的《杀子报》、《九更天》、《大劈棺》等二十五出坏戏。

11月27日，浙江婺剧团来杭演出《黄金印》(侯阳高腔)，省、市文艺界举行座谈会。

12月5日至8日，浙江省文化局、杭州市文化处、中国戏剧家协会浙江分会联合举办昆曲观摩演出活动，邀请北方昆剧团韩世昌、白云生、侯永奎等著名演员来杭演出《春香闹学》、《拾画叫画》、《夜奔》等优秀剧目。

12月7日，省文化局发出通知，要求各剧团在演出旺季留存部分收入，以补淡季的生活困难。

1957年

7月14日，《浙江日报》发表消息，越剧发源地嵊县筹建“越剧之家”。筹建委员会由马潮水、袁雪芬、竺水招、姚水娟等越剧演员以及地方党、政负责人三十六人组成。建设资金将由全国越剧界以义演等方式筹集。

7月24日至8月22日，浙江省第二届戏曲观摩演出大会在杭州举行。参加会演的有来自本省各专区和外省市的观摩代表一千七百余人。参加演出的有绍剧、婺剧、越剧、京剧、昆曲、杭剧、甬剧、乱弹、高腔、湖剧、睦剧、和剧、锡剧、姚剧、永嘉昆剧、金华(宣平)昆剧等十五个剧种计五十八个剧目。并对参演剧目进行评奖。会上，中国戏曲研究院副院长张庚作了题为《剧目开放后谈百花齐放、推陈出新问题》的报告。《浙江日报》发表了题为《加强党对戏曲工作的领导，进一步繁荣本省戏曲事业》的社论。

12月16日，省文化局批复温州市文化处，要求处理好剧团工资积余部分的分红问

题。

12月28日，省文化局发出《关于大力提倡并切实组织职业剧团上山下乡为工农兵送戏上门的指示》。

1958年

1月下旬，省人民委员会发出通知，要求各地政府支持国营和民间职业剧团上山下乡下海为工农兵群众演出；不得巧立名目增加剧团的负担，禁止看白戏；要保证艺人的合法权益。

2月上旬，省文化局召开了剧场、剧团演出规划会议，传达了中央文化部"艺术表演团体下乡上山为工农兵服务"的方针，并评出上山下乡为工农兵服务工作较好的十个先进单位。

2月13日，《浙江日报》发表题为《戏剧工作者必须大跃进》的社论。

2月20日，省文联、剧协浙江分会举行浙越二团《金鹰》演出座谈会。

3月30日，省文化局和浙江人民广播电台联合举办文艺界大跃进广播大会。各戏曲单位都提出了大跃进的规划。浙江省剧目创作整理委员会要求今年全省职业剧团和业余作者创作、改编现代剧目二千五百八十六个，整理改编传统剧目及创作历史题材剧目三千五百个。

4月1日至4日，省文化局、省文联召开本省文艺创作大跃进会议，二百余作者参加，并通过了文艺界跃进公约。5日晚上，演出了跃进会议期间突击创作排演的越剧《关不住的姑娘》、《一日千里》，话剧《满堂红》等节目。

4月15日，杭州市越剧团晋京演出《关不住的姑娘》、《一日千里》以及话剧、音乐、舞蹈节目。17日晚，周恩来总理、中宣部副部长周扬、文化部副部长刘芝明观看了首场演出。18日，在天安门广场和前门车站广场举行了两场街头演出。19日起在北京剧场正式公演。首都各报刊刊登了消息、剧照。《人民日报》于26日发表了题为《要创作更多短小的文艺作品》的社论。4月29日，文化部发出《关于专业艺术表演团体应在城市街头进行演出活动的通知》。

5月12日晚，正在首都公演的浙江绍剧团和杭州市越剧团在北京天桥剧场为出席中共八届二中全会的代表演出越剧《关不住的姑娘》、《除四害》，绍剧《女吊》、《孙悟空大破平顶山》等。周恩来总理等国家领导人观看了演出。

5月22日，《浙江日报》发表题为《反掉阔气娇气，巡回山区演出》的报道和编辑部短评《轻装前进》，表彰了浙江越剧二团。

6月27日，浙江省、杭州市文学艺术界集会，纪念世界文化名人关汉卿创作活动七百周年。钱南扬作专题报告；浙江昆苏剧团演出了昆剧《救风尘》。

7月1日，省文化局主办的《文化报》创刊。创刊号上刊登了周建人省长的文章《谈

谈文化艺术》。

7月4日至13日，全省剧场剧团工作会议在杭州举行。24日，《浙江日报》发表了题为《剧团必须在工农中生根》的社论。

8月中旬，浙江越剧二团赴京汇报演出《风雪摆渡》、《党员登记表》、《雨前曲》、《五姑娘》等。9月2日，中国戏剧家协会由田汉主持召开了座谈会，赵树理、马彦祥、伊兵、戴不凡等发言，赞誉越剧男女合演的成果。11日晚，周恩来总理观看了《雨前曲》后，说："男女合演新越剧，这是解放思想、打破迷信的结果。"

9月23日至11月5日，由省、市专业剧团、曲艺团二百一十五人组成的浙江省跃进文工团，分成七个队，赴全省五十七个县、市的大炼钢铁工地、人民公社和海防前线演出，累计演出二万余场。

10月20日至11月6日，浙江省现代戏会演在杭州举行。一百三十多个职业剧团的观摩代表和八个地区及省属剧团的演出代表一千五百多人参加大会。参演剧目四十个，七个剧目获优秀剧目奖，十四个剧目获剧目奖，还评出了八个优秀演出奖和十五个演出奖。

11月12日，文艺界福建前线慰问团团长田汉、副团长梅兰芳等莅杭，与省市文艺界分别举行了五个座谈会，广泛探讨有关戏剧工作方面的问题。

12月上旬，前往福建前线慰问演出的浙江越剧一团回到杭州。该团于10月中旬到福建前线慰问演出，达五十多天。还下连队、病房、工地、坑道演唱。

12月24日，省文化局批发《省属剧团团长工作方法四十条》。

是年制定的《浙江文艺工作第二个五年规划》中，提出了该年创作现代戏三千三百三十二个，整理传统剧目四千个等，还提出了"人人会歌、会舞、会演、会奏、会创作"的要求。

1959年

1月，经省人民政府批准，在原浙江文艺干校的基础上建立浙江戏曲学校。

2月12日，浙江省各界人民春节慰问团召开大会。浙江越剧一团、二团，浙江民间歌舞团，浙江绍剧团，杭州市京剧团和部分县、市剧团分赴各地慰问驻浙部队。

3月4日至29日，省文化局从全省各地区选拔了二十九个较优秀的剧目来杭州作汇报演出。其中有现代剧《跃进之花》(婺剧)、《海菊》(越剧)、《星星之火》(越剧)、《水乡红花》(绍剧)等十六个；改编传统剧目有《孙悟空三打白骨精》(绍剧)、《送米记》(婺剧)及新编历史剧《忠烈记》(京剧)等十三个。

6月，中国戏剧家协会编选出版《中国地方戏曲集成·浙江卷》，编入该卷中的二十二个剧本，是几年来本省各剧种较好的上演剧目。其中，越剧八个，婺剧四个，绍剧三个、甬剧二个，昆曲一个，温州乱弹一个，新昌高腔一个，湖剧一个，睦剧一个。

6月5日，省文化局发出《关于专业剧团应坚持上山、下乡、下厂及配合中心开展宣传工作的几点意见》。

7月，省文化局召开戏曲音乐座谈会，要求组织力量，记录本省各地方剧种的音乐唱腔、曲牌。

9月，浙江越剧一团张茵、金宝花、屠笑飞、高佩主演的《西厢记》，由香港文华电影制片公司与浙江电影制片厂合作拍摄彩色舞台艺术纪录片。

10月，省戏曲界庆祝建国十周年献礼剧目在杭州演出。参演的单位有省、地、市属的越、婺、绍、京、昆等十个演出单位，演出盖叫天主演的《垓下之战》等十年来涌现的三十多个优秀剧目。

10月1日，王振芳、邢素芳、胡小孩作为浙江省戏剧界国庆观礼代表，参加国庆十周年大典。

11月16日，省文化局调越剧《西厢记》、《斗诗亭》，昆剧《春香闹学》、《醉写》，婺剧《僧尼会》、《断桥》、《出塞》，滑稽戏《汪顺仙》，睦剧《南山种麦》等到杭演出，并组织全省各专业剧团主要演员观摩、座谈、学习。

12月11日，省文化局给各级文化部门、各专业剧团发文《提倡剧团在演出时放映幻灯字幕帮助观众更好地理解剧目内容》。

是年，由上海音乐学院民族音乐研究室浙江高腔调查组编印的《浙江高腔戏曲介绍及其声腔源流研究》(初稿)编印出刊。

1960年

2月，省文化局召开全省剧场、剧团工作会议，制定全年演出规划，公布《剧场十条》。

2月13日，省文化局发出通知，要求各剧团重视戏曲音乐的记录、编印工作。

3月20日，省专业剧团青年演员现场会议在金华召开。浙江婺剧团介绍了培养青年演员及开展基本功训练的经验，嘉兴专区越剧团介绍了总结提高现代戏表演水平的经验。会上，以《断桥》、《拾玉镯》二戏为范本，进行了甩发、耍牙、踢慧眼、飞纱帽特技表演的现场比武。

6月1日，省戏曲界先进单位浙江越剧二团(代表俞德丰)，先进工作者顾锡东、王振芳、徐汝英、陈美娟、邢竹琴、毛佩卿、陈佩卿以及特邀代表张英杰等九位代表去京参加全国教育和文化、卫生、体育、新闻方面社会主义建设先进单位和先进工作者代表大会。

7月15日至25日，中共浙江省委宣传部在宁波市召开全省第二次文艺创作会议。会议期间，观摩了昌化越剧团的《杨立贝》，嘉兴地区越剧团的《争儿记》，浙江绍剧团的《三打白骨精》，浙江婺剧团的《牡丹对课》，宁波甬剧团的《王鲲》，宁波市越剧一团的《斗

诗亭》以及诸暨、宁波、杭州各剧团的小戏。会上，婺剧《黄金印》、《送米记》受到批判。

8月5日至21日，全省戏曲青年演员工作会议在杭州召开，参加会议的代表达五百八十四人，其中青年演员三百零三人。

10月，浙江越剧二团演出的《斗诗亭》，由上海天马电影制片厂拍摄成戏曲艺术片。

10月31日，昌化越剧团创作的现代剧《杨立贝》，首次在杭州胜利剧院公演。

1961年

1月14日，山东省鲁剧研究院梆子剧团来杭演出《孙安动本》。

2月，浙江绍剧团的《孙悟空三打白骨精》，由上海天马电影制片厂摄制成彩色戏曲片。

5月，浙江省文化局戏曲研究室成立。史行任主任，陈平任副主任。

5月，省文化局召开部分剧团支部书记、团长会议，研究并制定了《加强专业剧团领导和管理的具体规定（草案）》（即十三条）。

5月，为挖掘传统，金华县婺剧团被调至杭州，在省群艺馆剧场进行“翻箱底”演出，组织专业人员内部观摩。

6月1日，山东省淄博市五音戏剧团来杭交流演出。

6月，中国戏剧家协会浙江分会编辑的《小戏二十出》由浙江人民出版社出版。

6月下旬，盖叫天应中国京剧院的邀请，赴北京演出了《恶虎村》、《洗浮山》、《武松打店》、《一箭仇》、《打酒馆》、《郑州庙》等剧，并向青年演员传授表演艺术。

8月10日至23日，省文化局和剧协浙江分会联合在杭州举办传统剧目展览演出。由浙江昆苏剧团，金华婺剧团，浙江越剧一团、二团，浙江绍剧一团、二团，象山平调剧团，杭州杭剧团等演出传统剧目三十四出。其中，象山平调剧团首次来杭，演出了具有特技表演的《金莲斩蛟》。同时，省文化局召开了文艺工作会议，贯彻全国文艺工作座谈会精神和《文艺十条》，制定了浙江《剧团十条》。

8月28日，浙江绍剧团应邀参加首都纪念鲁迅八十诞辰大会，演出了《女吊》、《男吊》、《调无常》。周恩来总理出席大会并观看演出。

10月，浙江绍剧团在京演出《孙悟空三打白骨精》，郭沫若题诗《七律·看〈孙悟空三打白骨精〉》一首，书赠浙江绍剧团。

10月10日，毛泽东主席和其他中央领导人在中南海怀仁堂观看了绍剧《孙悟空三打白骨精》。11月17日，毛泽东写下七律《和郭沫若同志》。

10月12日，浙江省文化局举办浙江省表演艺术研究班，为时三个多月。由盖叫天、周传瑛、王传淞、姚传芗、沈传锟，筱毛豹、赵麟童、魏银凤、张茜等著名演员分行当向一批优秀青年演员传授技艺。

1962 年

1 月 8 日，省文化局召开全省剧目创作会议，历时十五天，确定对绍剧《于谦》等进行重点加工。

4 月，浙江越剧一团在杭公演越剧《胭脂》，浙江省委书记江华、副书记林乎加观看了演出。省政法领导小组将《胭脂》、《十五贯》剧本作为学习资料，印发给全省政法干部 。

9 月，省文化局召开 1962 年剧目创作会议，讨论《青虹剑》、《于谦》、《西园记》、《英雄泪》、《左维明》等剧目。

9 月 7 日浙江昆苏剧团公演新排的九场古典喜剧《西园记》，获得一致好评。9 日，《浙江日报》发表省长周建人二次观看《西园记》后，给剧团的一封信；同时还刊登了画家潘天寿、诸乐三为该剧画的《红梅报春图》，并题诗祝贺。

9 月 13 日，浙江昆苏剧团赴上海演出《西园记》和《十五贯》、《西厢记》、《风筝误》，以及《跪池》、《狗洞》等折子戏。

10 月中旬开始，浙江省婺剧代表团赴京演出《三请梨花》、《双阳公主》、《碧玉簪》等大戏和《牡丹对课》、《昭君出塞》、《断桥》、《僧尼会》、《打郎屠》、《米糊敲窗》等折子戏。周恩来、刘少奇、董必武、李先念、陈毅、彭真等中央领导同志观看了演出。周恩来总理在中南海西花厅接见了主要演员，作了一个多小时的重要讲话。《人民日报》、《光明日报》、《戏剧报》相继发表评论文章；北京电视台和北京广播电台分别作了实况转播。

10 月下旬，中国戏剧家协会浙江分会和中国音乐家协会浙江分会联合召开座谈会，邀请在杭演出的上海越剧院实验剧团以及省、地、市越剧团的部分男班时期的老艺人和艺术人员，就越剧男女合演的音乐唱腔等问题进行了深入讨论。

12 月，浙江昆苏剧团、永嘉昆剧团以及宁波昆剧老艺人联合组成浙江昆剧代表团赴苏州参加苏 、浙、沪二省一市昆曲观摩演出大会。演出了《西园记》、《思凡》、《藏舟》、《阳告》、《罢宴》、《三挡》、《别母》、《琴挑》等折子戏。

1963 年

1 月，周恩来总理在杭州观看越剧《胭脂》，热情赞扬说："浙江又出了一个和《十五贯》媲美的好戏。"谢觉哉当场题诗赞扬。

3 月 9 日，杭州杭剧团在胜利剧院演出杭剧《雷锋》。17 日余姚姚剧团在杭州红星剧院演出姚剧《雷锋》。

4 月 22 日，省文化局通知各地、市、县文化部门，组织戏剧和曲艺工作者学习并贯彻执行中共中央批转文化部党组"关于停演'鬼戏'的请示报告"。

3 月至 6 月，省文化局召开戏曲剧目创作研究会，参加会议的作者三十余人。讨论和修改了《三盗芭蕉扇 》、《靖海记》、《宝刀歌》、《英雄泪》、《哪吒闹海》、《血泪荡》、《李双

双》等一批剧目。

5月，绍剧彩色戏曲片《孙悟空三打白骨精》获第二届电影百花奖最佳戏曲片奖。

8月16日，浙江省越剧现代戏观摩演出大会在杭州举行。省、地、市十四个越剧团演出了《李双双》等二十个创作、改编、移植的越剧现代戏和三个新编历史剧、故事剧。

10月30日，《浙江日报》发表题为《积极编演现代戏是时代赋予戏曲工作者的光荣任务》的文章。

11月17日，在杭州演出的北方昆剧院举行告别演出，著名表演艺术家白云生演出《拾画·叫画》，侯永奎演出《单刀会》二折。

12月18日，《浙江日报》介绍了十四年来坚持演现代戏的农村业余剧团——兰溪县赤溪公社姓叶大队业余婺剧团。同时发表评论《农村业余剧团的榜样》。

1964年

6月24日，浙江省文联、省文化局成立建国十五周年优秀剧目评奖委员会，评选出优秀剧目十九个，上报文化部，参加全国十五年来优秀剧本评奖。

10月14日，新华社报道各地大演革命现代戏的情况，说："浙江全省十七个剧种一百二十五个剧团今年上演的五十多个现代戏中，有十多个已成为各个剧团经常上演的保留剧目。"

11月16日，浙江省戏曲现代戏、曲艺现代书目观摩演出大会在杭州举行。参加观摩演出的有越剧、婺剧、绍剧、甬剧、姚剧、京剧、昆剧、瓯剧的十四个剧团，演出了《山花烂漫》等大戏七台，《搭壁拆壁》等小戏九个。《浙江日报》发表题为《高举毛泽东思想的伟大红旗，促进戏曲、曲艺工作者革命化》的社论。12月21日闭幕时，《浙江日报》又发表了题为《高举毛泽东思想伟大红旗，把文艺战线上的社会主义革命进行到底》的社论。

1965年

1月，浙江省戏曲现代戏演出团赴上海参加华东戏曲现代戏轮流演出。20日起开始公演，演出了大型越剧《山花烂漫》、大型婺剧《双红莲》、婺剧小戏《夜考》、瓯剧小戏《红领巾》、甬剧小戏《心事》，至2月18日，共演出四十八场。

4月19日至22日，浙江省京剧小型现代戏调演在杭州举行。历时四天。参加调演的有宁波、温州、金华、吴兴、嘉兴等五个京剧团，演出了十一出小型现代戏。从中选定《一对红》、《追蛋》、《传家宝》进行重点加工。

5月，浙江省代表团赴上海参加华东区京剧现代戏观摩演出大会，演出了根据越剧《山花烂漫》改编的京剧《花明山》等。

7月22日，内蒙古自治区乌兰牧骑演出队来杭，为我省市文化界及解放军驻杭部队演出五场。

8月至9月，省文化局将省艺术学校65届越剧班毕业生（男女合演）充实到浙江越

剧一团，从此，该团也改为男女合演越剧团。

9月，为纪念抗日战争胜利二十周年，浙江越剧二团、杭州京剧团、苏州市沪剧团在胜利剧院、东坡剧院分别演出越剧《豹子湾战斗》、京剧《沙家浜》、沪剧《红灯记》。

10月6日，《浙江日报》报道安吉县新新越剧团坚持不懈为山区农民服务的事迹。

11月6日，中南区戏剧观摩下乡节目汇报演出队应邀在杭州演出了广东汉剧《一袋麦种》，曲剧《游乡》，歌剧《红松店》，湖南花鼓戏《烘房飘香》、《打铜锣》、《补锅》等六出小戏，受到热烈欢迎。《浙江日报》发表评论员文章《向中南区戏剧工作者学习》。

11月24日，《浙江日报》转载《文汇报》刊登的姚文元《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》一文。

1966年

1月26日至29日，《浙江日报》连续四天分别以《走革命路，挑革命担》、《胜过父母爱，胜过手足情》、《人民群众最懂戏》、《万物生长靠太阳》为题，发表金华地区专业剧团上山下乡访问记四则。

2月3日至4日，《浙江日报》转载《人民日报》发表的《田汉的〈谢瑶环〉是一株大毒草》和《〈海瑞罢官〉代表一种什么思潮》两篇文章。

3月10日，省文化局发出关于全省革命现代戏调演的第四个通知。

6月，《中共中央关于无产阶级文化大革命的规定》(即五·一六通知)下达，省文化局通知正在嘉兴、嵊县等地农村劳动和演出的浙江越剧一、二团等立即返杭，参加“文化大革命”。

1967年

2月17日，《中共中央关于无产阶级文化大革命的规定》公布。浙江省、杭州市文艺单位组织学习。

5月2日，浙江省、杭州市举行集会，欢庆毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十五周年。5日，《浙江日报》发表题为《让工农兵英雄形象在舞台上大放光彩》的社论。

5月25日至28日，《浙江日报》连续转载毛泽东主席《看了〈逼上梁山〉以后给延安平剧院的信》等五个关于文学艺术问题的文件。

5月26日，省属文艺团体群众组织“新文艺战斗兵团”试验演出根据同名京剧移植的越剧《红灯记》。

7月23日，《浙江日报》发表署名“浙江绍剧团《于谦》批判小组”的文章《把反党黑货〈于谦〉揪出来示众》。

9月12日，浙江省“批判《于谦》联络站”发起召开“彻底批判为彭德怀翻案的‘于谦黑风’电视广播大会”，批斗文艺宣传部门的一批老干部。

是年，浙江省军管会根据中央文革小组的《关于整顿自负盈亏文艺团体的几点意见(草稿)》精神，批转下发了《关于座谈贯彻执行〈中共中央关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定〉过程中的情况和意见的纪要》。规定集体所有制文艺演出团体的人员，在参加斗批改期间，因无收入，由国家发生活补助费(各地对工资在四十元以上的，一律只发四十元)。

1968 年

3 月 24 日，浙江省革命委员会成立，在给毛主席的致敬电中，说《于谦》是“为右倾机会主义者翻案”、“与《海瑞罢官》南北呼应的大毒草”。

4 月 2 日，浙江省、杭州市文艺界举行“彻底砸烂文艺黑线黑网”大会。《浙江日报》于 3 日、7 日分别发表题为《向文艺黑线黑网大举进攻》、《浙江文艺黑线黑网就是又粗又长》的社论。

5 月，清理阶级队伍运动开始，文化系统干部、艺术骨干被大批清洗。

5 月 17 日，江青、陈伯达、姚文元在北京接见浙江省革命委员会副主任张永生，说“越剧是资产阶级的”，“是六十年代怪现象”、“要彻底砸烂”。从此，全省七十六个越剧团全部被撤消建制。

5 月 19 日，《浙江日报》发表社论《彻底砸烂帝王将相局，彻底砸烂裴多菲俱乐部》。

6 月，省革委会举办“三台山学习班”，计划大规模围剿文艺干部和艺术骨干。

7 月 8 日，浙江越剧一团、二团，杭州越剧团和浙江文艺学校举行砸烂“六十年代怪现象”誓师大会。

7 月 10 日，《浙江日报》在第一版发表题为《彻底砸烂六十年代怪现象——女子越剧》的社论。

7 月，浙江越剧一团、浙江越剧二团、杭州越剧团、浙江文艺学校全体人员，由省文化系统军代表率领，将越剧界的“牛鬼蛇神”押送到越剧发源地嵊县残酷批斗、强迫劳动，历时二十余天。

7 月 16 日，省、市工农兵和文艺界人士二千多人，在杭州人民大会堂举行“坚决响应无产阶级司令部的战斗号令，砸烂六十年代怪现象——女子越剧”大会。省革委会副主任、省革委会文艺领导小组副主任张永生在会上讲话。

7 月 22 日，省级文化系统大批判组、中共浙江省委宣传部革命造反大队的传单中，被点名批判的越剧剧目有：《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《红楼梦》、《白蛇传》、《沉香扇》、《碧玉簪》、《珍珠塔》、《何文秀》、《孟丽君》、《三看御妹》、《胭脂》、《盘夫索夫》、《庵堂认母》、《泪洒相思地》以及《杨立贝》、《山花烂漫》、《双红莲》、《争儿记》等。

8 月，浙江越剧一团、浙江越剧二团、杭州越剧团、浙江文艺学校集中到黄龙洞浙江艺校，成立“越剧斗批改干校”，不久浙江昆剧团也并入该校。同时，省文化局、文联机关

人员也集中成立“省级文化系统斗批改干校”。

8 月 30 日，“浙江越剧改革剧组”奉命建立，排演越剧现代戏《红灯记》。

10 月 1 日，庆祝中华人民共和国成立十九周年，省京剧毛泽东思想学习班《智取威虎山》剧组和《红灯记》剧组演出京剧《智取威虎山》和《红灯记》；省越剧改革剧组以普通话演出越剧《红灯记》。

是年，杭州大学《东方红》杂志社出专辑，点名批判“浙江省毒草戏一百出”。

1969 年

4 月上旬，省革委会在衢县召开“文艺革命”现场会议，提出“要在清阶的基础上，重新教育文艺干部，重新组织文艺队伍”。会议提出在砸烂戏曲剧团后，每县重新建立一个毛泽东思想文艺宣传队。

4 月 11 日，省革委会批准从杭州京剧团和宁波京剧团、嘉兴京剧团中抽掉一批青年演员，成立浙江京剧团，演出“革命样板戏”。

10 月 9 日，浙江省文化局局长、中共浙江省文化局党组书记丁九，被迫害致死，终年五十岁。

10 月，《红旗》杂志发表哲平的文章《学习革命样板戏，保卫革命样板戏》。浙江省军管会发文，规定县级宣传队和业余剧团一律不准演样板戏；省、地（市）专业文艺团体演出也“不准任意改动”、“不得擅自移植”。

1970 年

11 月上旬，省革委会在杭州米市巷招待所召开地方剧种改革交流学习班，讨论地方剧种移植、演出“革命样板戏”问题。

1971 年

1 月 18 日，盖叫天被迫害致死，终年八十三岁。

9 月上旬，毛泽东主席在杭州通过电视，观看了绍剧演员陈鹤皋清唱绍剧《智取威虎山》唱段，以及越剧《红灯记》、《跃进道上》、《半篮花生》的演出，说：“越剧改革还是应该姓越，我不赞成把越剧改得不象越剧”。“《半篮花生》这出戏很好，反映了农民学哲学，能掌握哲学。”

12 月 15 日至 1972 年 1 月 7 日，浙江省文艺创作节目调演大会在杭州举行。大会共调演了十五台戏，四十八个节目。

1972 年

11 月，长春电影制片厂决定拍摄越剧《半篮花生》，省委常委专门讨论和审定剧本。

1973 年

5 月 9 日，山东省京剧团《奇袭白虎团》剧组到杭，10 日起，在杭州公演十场，7 月 4 日离开杭州。

11月8日至12月2日，浙江省文艺创作节目调演大会在杭州举行，全省九个地区的十一个演出队的九百多名专业和业余文艺工作者演出了七十多个音乐舞蹈和戏剧节目。

1974年

2月，经中共浙江省委批准，浙江越剧改革剧组改名为浙江越剧团。

3月1日，《浙江日报》转载《人民日报》的《评晋剧〈三上桃峰〉》，同时发表文章批判本省创作的话剧《创业春秋》。

9月，戏剧界开展批判称为"尊儒反法的坏戏"运动。其中，在《浙江日报》上公开点名批判的有绍剧《斩经堂》，京剧《大红袍》、《乌江恨》、《霸王别姬》，越剧《珍珠塔》及《未央宫》等。同时，还对《胜利的航向》等现代戏曲、话剧进行批评。

10月下旬，省文化局在杭州举办样板戏学习汇报会，浙江省京剧团和四个地区的京剧团以及绍剧、越剧、婺剧等地方剧种的二百余人参加，学习京剧"样板戏"《平原作战》和《杜鹃山》。

1975年

4月17日，北京京剧团《杜鹃山》剧组来杭，历时十天，演出《杜鹃山》二场，京剧折子戏、唱段等一场，共三场。

5月22日至23日，为纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十三周年，《浙江日报》于22日、23日分别报道了淳安睦剧团、遂昌县文艺宣传队长年累月在山区巡回演出，艰苦奋斗，勤俭办团的事迹。

8月6日，浙江省代表团(浙江越剧团组成)赴京参加文化部举办的部分省、市、自治区文艺调演，演出移植越剧《龙江颂》。

1976年

2月，在"反击右倾翻案风"运动中，浙江创作的一批现代戏曲节目如越剧《五月潮》、《闹海》、《春梅》等，都被强加上"走资派还在走"的内容。

4月，浙江省文化局编辑的《群众演唱》创刊，始为双月刊。刊载小戏曲、小演唱、曲艺演唱节目等。

10月中旬，粉碎"四人帮"的消息传到浙江，省、市军民涌向街头，举行声势浩大的庆祝游行。省、市文艺团体突出创作排演了一批文艺节目，在胜利剧院专场演出。

12月5日，省文化局大批判组、《浙江日报》文教组联名发表题为《从一个所谓"炮打"案件看江青一伙的法西斯本性》的批判文章，揭露江青迫害浙江文艺界的罪行。

1977年

4月4日至13日，浙江省文艺创作会议在杭州举行，中共浙江省委常委陈冰、省委宣传部长商景才到会讲了话，与会代表揭批了"四人帮"利用文艺"三搞一篡"的罪行。

6月，经中共浙江省委批准，恢复浙江昆剧团。

8月28日至9月26日，江苏省无锡市锡剧团来杭演出锡剧现代戏《红花曲》，共演二十三场，观众达二万多人。

10月下旬至11月下旬，省文化局在绍兴召开部分专业作者参加的戏剧创作会议，讨论和修改了《太湖红浪》、《血泪荡》等一批戏曲剧本。

12月上旬，省文化局在金华召开全省群众文化、专业剧团工作经验交流会，并批判了“四人帮”在浙江文化领域犯下的罪行。

1978年

1月3日至28日，浙江省戏曲创作观摩演出在杭州揭幕。第一轮由绍兴、嘉兴、杭州、温州及省属的九个单位演出了绍剧《我要读书》、越剧《山花烂漫》等六台戏。

1月，原省、市越剧团张琴娟、张茵、屠笑飞、钱鑫培、安素芳、汪如亚、裘大官等老演员自行组合排练越剧《祥林嫂》，演出七十余场，观众反映良好。

2月1日，浙江昆剧团在杭州重新上演昆剧《十五贯》，仍由周传瑛、王传淞分别扮演况钟、娄阿鼠。《浙江日报》发表评论员文章《祝贺昆剧〈十五贯〉重新上演》。

2月下旬，绍兴地区绍剧团在杭州重新公演绍剧《孙悟空三打白骨精》。

3月28日至4月19日，江苏南京市越剧团在杭演出新创作的八场大型越剧《报童之歌》。在越剧舞台上第一次塑造了周恩来总理的形象。

6月4日，根据中共中央宣传部中宣发(1978)1号《转发文化部党组〈关于逐步恢复上演优秀传统剧目的请示报告〉》文件的精神，省文化局就我省恢复上演一批好的传统剧目问题，报告省委宣传部，建议第一批恢复上演的剧目有：婺剧《孙膑和庞涓》等十个；昆剧《十五贯》等十一个；绍剧《孙悟空三打白骨精》等九个；越剧《胭脂》等七个。

7月28日，浙江省文化局发出通知，要求各地、市、县文化局上报恢复地方剧种、剧团和妥善安排艺人问题的情况。

8月16日至26日，浙江省文学艺术创作大会在杭州举行，戏剧、文学界代表五百五十余人与会，历时十三天。《浙江日报》发表《拨乱反正、解放思想、繁荣创作》的社论。

8月27日，原省文化局局长、中共浙江省文化局党组书记丁九追悼会在杭州举行，为其平反昭雪，恢复名誉。

9月16日，盖叫天骨灰安放仪式在杭州举行，并为其平反昭雪，恢复名誉。

10月1日，周恩来总理生前亲自批准建造的现代化剧场——杭州剧院胜利建成。

10月，越剧《胭脂》、《抢伞》、《补锅》、《杜鹃姑娘》，绍剧《血泪荡》，京剧《孙悟空三盗芭蕉扇》、《断桥》、《红灯照》，婺剧《牡丹对课》，瓯剧《武松》等一批剧目陆续恢复演出。

11月，浙江昆剧团招收学员三十六名，随团培养，学制分三年和五年两种。

是年，省文化局成立专案复查小组，对戏曲界人士的冤假错案进行复查。

1979年

1月至2月，京剧《秦香莲》、《白蛇传》，越剧《梁山伯与祝英台》、《祥林嫂》，甬剧《半把剪刀》，瓯剧《高机与吴三春》分别在杭州、宁波、温州、金华等地恢复上演。

3月6日，省文化局发出通知，简化上演剧目审批手续。除描写领袖形象、重大节庆活动的剧本外，剧团上演剧目由当地文化主管部门审批。

3月13日，浙江省文学艺术界联合会及中国戏剧家协会浙江分会等四个协会恢复工作。

3月20日至21日，中共浙江省委在省体育馆召开戏剧创作座谈会，三千余人与会，省委第一书记铁瑛在会上作了发展戏剧创作和戏剧工作的重要讲话。3月24日，《浙江日报》全文发表。

3月中旬，浙江绍剧团在绍兴恢复演出绍剧《于谦》。4月3日，《浙江日报》发表文章《昭雪〈于谦〉大冤案，永远废除文字狱》。

4月上旬，福建省仙游县鲤声剧团在赴京参加建国三十周年献礼演出后，应邀到杭演出《春草闯堂》，省文化局组织省、地、市专业剧团派员观摩、学习。

4月22日至5月21日，浙江越剧团《胭脂》赴北京参加文化部主办的中华人民共和国成立三十周年献礼演出，共演十七场。中央电视台对全剧录像。

4月28日，经中共浙江省委批准，浙江越剧二团恢复建制。

7月16日，浙江昆剧团离杭前往珠江电影制片厂拍摄彩色戏曲片《西园记》。

7月7日至9月7日，由省文化局和省文联联合召开的浙江省戏剧创作会议（即首届戏剧创作年会）在莫干山举行。历时两个月，创作和加工了《强者之歌》、《三千三》、《花落花开》、《彩云归》、《秋瑾》、《梦幻》、《夕阳亭》、《孙膑和庞涓》、《李自成》、《三篙恨》、《银瓶仙子》等三十几个剧本。中共浙江省委领导同志指示要形成年会制度，每年一次，定期举办。

3月5日至14日，浙江绍剧团携《于谦》赴北京参加庆祝建国三十周年献礼演出。

10月26日，浙江越剧一团、杭州越剧团的一批老演员，恢复演出越剧《孔雀东南飞》。

10月31日至12月20日，省文化局举行庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，全省二十四个剧团，共 演出二十五台节目。

12月5日起，上海越剧院一团吕瑞英、金彩凤、刘觉在杭州剧院演出越剧《西厢记》。

1980年

2月15日，越剧发展史展览春节起在嵊县“越剧之家”重新开放。

3月16日至22日，省文化局，省文联在杭州联合召开戏剧创作座谈会，贯彻中国

戏剧家协会召开的剧本创作座谈会精神，传达胡耀邦及夏衍、周扬的讲话。

4月8日，在文化部举办的庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出评奖中，我省魏峨、双戈编剧，浙江越剧一团演出的越剧《胭脂》获创作一等奖，演出二等奖；双戈、魏峨编剧，浙江绍剧团演出的绍剧《于谦》获创作二等奖，演出一等奖。

6月23日至28日，中国戏剧家协会浙江分会召开第二次代表大会，选举产生了八十一名理事，并从中选举三十三名常务理事。名誉主席：周传瑛。主席：史行。副主席：顾锡东、六龄童、张育品、钱法成、胡小孩、张尤栋、郑兰香、屠笑飞、程维嘉。

7月14日至9月28日，浙江省1980年度戏剧创作年会在西天目山及杭州南京军区空军招待所举行。创作、讨论和修改了三十多个剧本。其中有越剧《复婚记》、《幽魂》、《花落知多少》、《李清照》、《百叶龙》、《蕉帕记》，婺剧《西施泪》，瓯剧《血染青山》，昆剧《杨贵妃》，话剧《孙中山》等。

8月15日至9月14日，浙江省专业剧团青年演员会演在杭州举行，参加会演的有越剧、京剧、昆剧、绍剧、婺剧、甬剧、瓯剧、和剧、姚剧、睦剧、调腔、乱弹、湖剧、平调等十四个剧种的三百余名青年演员演出了十七台共八十六个节目，一百四十二个优秀青年演员获奖。会演期间，文化部黄镇部长从部长基金中拨款一万元，鼓励为抢救地方剧种、培养青年演员的东阳县婺剧训练班。

10月20日，中国戏剧家协会浙江分会在杭州举办戏剧创作报告会，邀请中国剧协副主席张庚作了题为《建设戏曲现代剧目问题》的报告。《浙江日报》分三次登载了报告全文。

10月中旬至11月12日，由中国戏剧家协会创作委员会、文化部艺术一局、《剧本》月刊编辑部、中国剧协浙江分会和省文化局发起的“戏曲现代题材作品讨论会”在杭州召开。来自全国一些省区的四十二位剧作家讨论、修改了十七个现代戏。其中，有我省作家魏峨写的越剧《花落知多少》、顾锡东写的越剧《复婚记》等。在此同时，剧协浙江分会举办了“青年剧作者读书会”，我省青年剧作者三十余人参加。凤子、徐进、任萍、刘英奇、黄俊耀、寒声、裴斐、顾锡东、胡小孩等作辅导报告。来杭州讲学的曹禺接见了到会的剧作家和青年作者。

11月27日，经国家教育部批准，浙江艺术学校列入全国重点中等专业学校。

11月27日，浙江省艺术研究所成立，所长韩琦；副所长施振眉、周西。

12月1日至10日，越剧男女合演唱腔座谈会在杭州召开。越剧音乐创作人员五十余人参加。上海越剧院、上海戏剧学院、南京越剧院、重庆越剧团也派员参加。

1981年

1月24日，由浙江人民广播电台编辑部、《经济生活报》和浙江电视台文艺组联合举办的浙江省最佳越剧青年演员评选工作揭晓。张腊姣、翁荔英、钱爱玉、张志明、李伟

勇等六名演员为本年度最佳越剧青年演员。

3月29日，由浙江省文学艺术界联合会举办的1980年文学艺术作品评奖揭晓。其中获文学艺术作品奖的戏曲作品有婺剧《桃子风波》、越剧《复婚记》，获剧协剧目奖的有婺剧《西施泪》、越剧《三千三》、《强者之歌》、甬剧《三篱恨》等十三个。

4月30日，浙江电视台拍摄、浙江越剧二团演出的彩色电视戏曲片《桃子风波》获1980年全国电视节目评选优秀电视戏曲片奖；《越剧新苗》获少儿节目三等奖，《六龄童和猴子戏》获文化生活节目三等奖。

6月，由浙江省艺术研究所《戏文》编辑部编辑出版的综合性戏剧刊物《戏文》(双月刊)正式出刊。

6月10日至20日，浙江省现代戏调演第一轮在杭州举行。

7月25日至9月25日，浙江省1981年戏剧创作年会先后在金华双龙洞及杭州南京军区空军招待所举行，来自全省各地的专职编剧及有关人员四十余人参加，讨论和修改了现代、近代戏二十个，新编历史剧六个。其中有越剧《闪光的爱》、《终身大事》、《兰亭会》，京剧《龙山虎婿》，婺剧《双血衣》、《胡子外传》等。

8月16日，建国以来我省第一次艺术教育工作座谈会在杭州结束。各地、市、县文化局、艺训班和团带班的教学人员参加座谈会，交流、总结了培养戏曲接班人的情况和经验。

8月25日至29日，中国音乐家协会浙江分会、中国戏剧家协会浙江分会、省艺术研究所和金华地区文化局联合在金华双龙洞举行浙江乱弹声腔座谈会，省内外乱弹声腔的音乐工作者二十余人参加。

9月20日，浙江省"鲁迅诞辰一百周年"纪念委员会在杭州举办纪念鲁迅诞辰一百周年演出展览，共上演七台节目。其中有绍兴市绍剧团改编演出的大型绍剧《阿Q正传》、浙江绍剧团演出的《女吊》、《调无常》，浙江越剧一团演出的《祝福》，杭州越剧团演出的《祥林嫂》。

10月10日，浙江省"纪念辛亥革命七十周年"筹委会举行文艺演出，浙江京剧团演出《孙中山》、浙江歌舞团和杭州话剧团分别演出舞剧、话剧《秋瑾》。

11月1日，浙江婺剧团赴长春电影制片厂拍摄戏曲艺术片《西施泪》。

11月4日，浙江昆剧团赴苏州参加昆曲传习所创办六十周年纪念活动，并演出《下山》、《游园》、《杨贵妃》(选场)等剧目。

11月20日至12月7日，浙江省现代戏调演第二轮在杭州举行。经过评奖，获剧本一等奖五个，优秀演出奖五个，优秀表演奖十三名。

11月21日，浙江省建国以来首次举办的《戏剧摄影展览》和《舞台美术展览》在浙江省文化会堂举行。

12月7日，全国舞台美术展览评奖揭晓，浙江省获优秀舞台设计奖的有十二件。

12月2日，文化部在杭州召开全国表演团体巡回演出工作会议。二十八个省、市、自治区代表二百三十余人参加，会议中心议题是："立足本地，面向农村、坚持文艺为人民服务，为社会主义服务的方向"。

1982年

1月7日，省少年儿童福利基金会成立，省属七个剧团(校)举行义演。共演十九场，筹款一万余元，全部赠送给少年儿童福利基金会。

4月，浙江省艺术研究所召开了全省戏曲研究座谈会，来自全省各地的四十多位从事戏曲研究工作的同志，以及中国艺术研究院戏曲研究所、中国戏剧出版社的同志参加了座谈会，交流了戏曲研究的情况和经验，讨论了研究课题和计划。

5月中旬，我省顾锡东创作的越剧新编历史剧《汉宫怨》、俞南道和黄光椿合作的越剧现代戏《终身大事》获文化部和中国戏剧家协会联合举办的1980——1981年全国话剧、歌剧、戏曲优秀剧本奖。

5月25日至6月3日，由文化部和上海、江苏、浙江两省一市联合举办的昆剧观摩演出在苏州举行，我省传字辈老艺人周传瑛、王传淞、姚传芗、沈传锟、包传铎获荣誉奖状；浙江昆剧团获继承革新奖。我省代表团演出了《杨贵妃》和《题曲》、《写本》、《拜月》、《雪里梅》等九个折子戏。

5月27日至6月26日，嘉兴地区越剧团青年队在杭州、上海、南京等地演出顾锡东新编的越剧《五女拜寿》，反响强烈，省内外有数十个剧团移植搬演。

6月，中国戏剧家协会浙江分会、中国电影工作者协会浙江分会主办的《戏剧影视报》创刊(月刊)。

6月15日至18日，中国剧协浙江分会在杭州举行全省戏剧评论工作座谈会，著名评论家钟惦棐到会讲话。

7月7日至9月1日，浙江省1982年度戏剧创作年会在莫干山举行。年会分两轮进行，先后讨论和修改了越剧《大观园》、《汉文皇后》、《慧梅》、《豆腐郎传奇》，婺剧《梨花狱》，瓯剧《仇大姑娘》，台州乱弹《拾儿记》，昆剧《浮沉记》，甬剧《浪子奇缘》、《嫁娘记》等五十一个剧本。

7月，浙江省第一届戏曲理论研究工作会议于本月在莫干山举行。与会者撰写和修改了戏曲研究论文十九篇，并完成了部分剧种史条目。

9月1日，我省嵊县越剧团青年演员钱爱玉赴京参加中国共产党第十二次代表大会。

9月2日至23日，浙江省戏曲"小百花"会演在杭州举行。三百四十一名学员和青年演员参加，各地来杭观摩的有关人员共二百四十七人。会演共演出了十七台一百零八

个节目。包括越剧、婺剧、绍剧、京剧、瓯剧、昆剧、甬剧、姚剧、和调、调腔、乱弹、宁海平调等十二个剧种。评奖委员会评选出优秀小百花奖五十名，小百花奖一百五十名，小百花园丁奖三十三名。

10月6日，在浙江省文艺学校举办浙江越剧“小百花”集训班，学员有茅威涛、何英、何赛飞、夏赛丽、方雪雯、董珂娣等四十人，为赴香港演出排演了《五女拜寿》等大戏和折子戏。

12月6日，根据浙江越剧一团演出的《龙凤怨》改编的《花烛泪》，由浙江电影制片厂拍摄成越剧彩色艺术片。

12月下旬，省文化局召开戏剧创作题材规划座谈会。副局长钱法成传达了全国戏剧创作题材规划座谈会精神，并对我省戏剧工作几年来的情况及对戏剧创作队伍的建设、作者培养、深入生活和搞好反映现实生活的现代戏创作等提出了具体的要求。

是年，浙江省艺术研究所编辑出版《剧本选辑》十辑，发表本省剧作家创作、改编、整理的现代戏及传统剧目二十个。编辑出版《艺术研究资料》三辑，发表本所及本省（部分为省外）作者写的戏曲研究论文五十一篇。

剧种表

剧种名称	别名	主要声腔	形成年代	形成地域	传入年代	流布地域	消亡年代	现存专业剧团数	备注
戏文	温州杂剧、永嘉杂剧	词调、民歌	北宋末南宋初	温州		浙江全省及福建、江西、江苏、山西、山东、北京等地	元末明初开始衍变为弋阳、余姚、海盐等多种声腔	无	
余姚腔		余姚腔	明初	余姚		浙江、江苏、安徽等省部分地区	明末亡	无	
海盐腔		海盐腔	明初	海盐		浙江之嘉兴、湖州、温州、台州、杭州以及江苏之南京、苏州、松江，江西之宜黄和北京等地	明末亡	无	
调腔	高调、高腔	调腔、四平	明末	绍兴		浙江之绍兴、台州、杭州及宁波、舟山、温州等地区	现存	1	
平调	宁海平调	平调、昆曲	明末清初	宁波台州		宁波、台州、舟山地区	现存	1	
松阳高腔	松阳土调	高腔	明万历间	松阳		松阳、遂昌、龙泉、云和、宣平、丽水等县	现存	无	有业余剧团
醒感戏	毛头花姐戏、醒诀戏	高腔、民歌	明末	永康		永康以及东阳、磐安、缙云、武义、金华等县	现存	无	有业余演出
苏州昆剧		昆腔	明中叶	江苏昆山	明万历间	明清时代流行全省，民国以后主要流传杭、嘉、湖地区	现存	1	

（续表一）

剧种名称	别　名	主要声腔	形成年代	形成地域	传入年代	流　布　地　域	消亡年代	现存专业剧团数	备　注
宁波昆剧	甬剧	昆腔、调腔	明末	宁波		宁波、舟山地区	二十世纪三十年代亡	无	
永嘉昆剧	温州昆剧	昆腔	清初	温州		温州地区	现存	1	
金华昆剧	宣平昆剧、武义昆剧	昆腔	清初	金华		金华、严州（今建德）、衢州部分地区	现存	1	尚存业余剧团
婺　剧	金华戏	高腔、昆曲、乱弹、徽调、滩簧、时调	明末清初	金华		浙江之金华、衢州、丽水、杭州等部分地区以及江西东北一带	现存	1　2	
绍　剧	绍兴乱弹、绍兴高调、越剧	乱弹、扬路（吹腔）、调腔	清初	绍兴		绍兴、宁波、杭州、嘉兴地区及上海市	现存	3	
菇民戏	二都戏、处州乱弹、英川乱弹	皮簧、乱弹（文宫平板二凡反宫、三夹子）滩簧	清初	庆元		丽水地区之庆元、景元、龙泉以及福建之政和、松溪、浦城等山区	现存	无	有业余演出

（续表二）

剧种名称	别　名	主要声腔	形成年代	形成地域	传入年代	流　布　地　域	消亡年代	现存专业剧团数	备　注
诸暨乱弹	西路乱弹	乱弹、扬路（吹腔）、皮簧、拨子、调腔、梆子	清初	诸暨		诸暨及绍兴、杭州、金华地区部分县	二十世纪六十年代亡	无	
瓯　剧	温州乱弹	高腔、昆曲、乱弹、皮簧、滩簧、时调	明末清初	温州		温州地区	现存	1	
和　剧	和调	乱弹、皮簧、滩簧	清初	平阳		温州地区	现存	1	
台州乱弹	黄岩乱弹	乱弹、皮簧、高腔、昆腔、词调（前滩）	明末清初	台州		台州地区	现存	1	

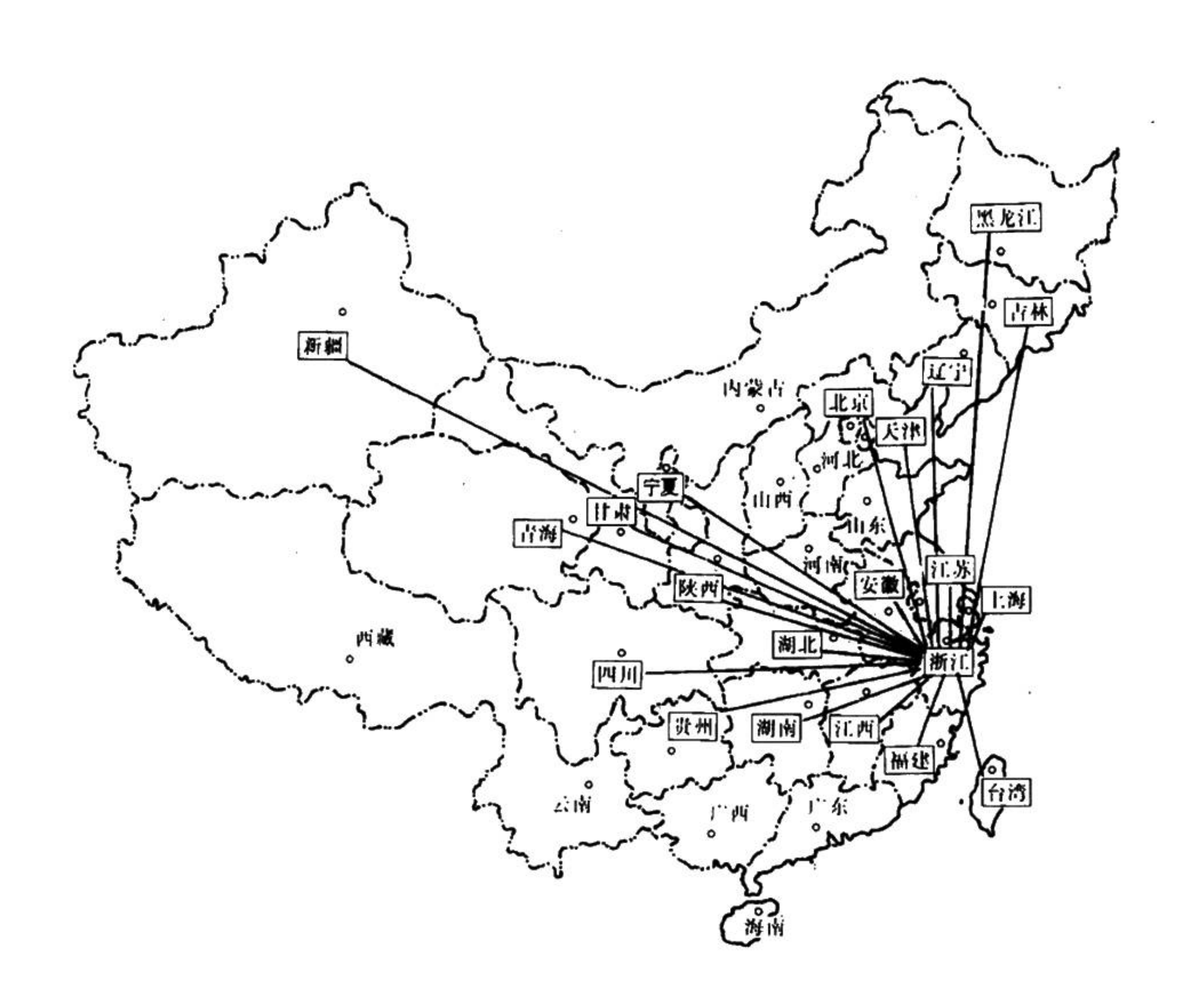
（续表三）

剧种名称	别　名	主要声腔	形成年代	形成地域	传入年代	流　布　地　区	消亡年代	现存专业剧团数	备　注
甬　剧	宁波滩簧、四明文戏	滩簧调四明南词、清水二簧、快二簧、三五七、杂曲小调	清末	宁波		宁波地区及上海市	现存	1	
姚　剧	余姚滩簧、鹦歌戏	四平、紧板、花腔、杂曲等民间小曲	清道光间	余姚		余姚、慈溪、上虞、绍兴	现存	1	
湖　剧	湖州滩簧、湖州小戏、湖州文戏	本滩调、烧香调、小戏调等	清末民初	湖州		湖州、嘉兴地区及江苏吴江、安徽广德和上海市	现存	1	
越　剧	的笃戏、绍兴文戏嵊剧	吟哦调、四工调、尺调、弦下调	1906年	嵊县		浙江全省、上海市以及江苏、江西、福建、安徽、湖北、湖南、陕西、宁夏、新疆、北京、天津、重庆、贵阳等部分地区	现存	67	
睦　剧	三脚戏	湖广调、三脚调、杂调	清末	淳安		淳安、开化、常山以及安徽屯溪、江西婺源等地	现存	1	

（续表四）

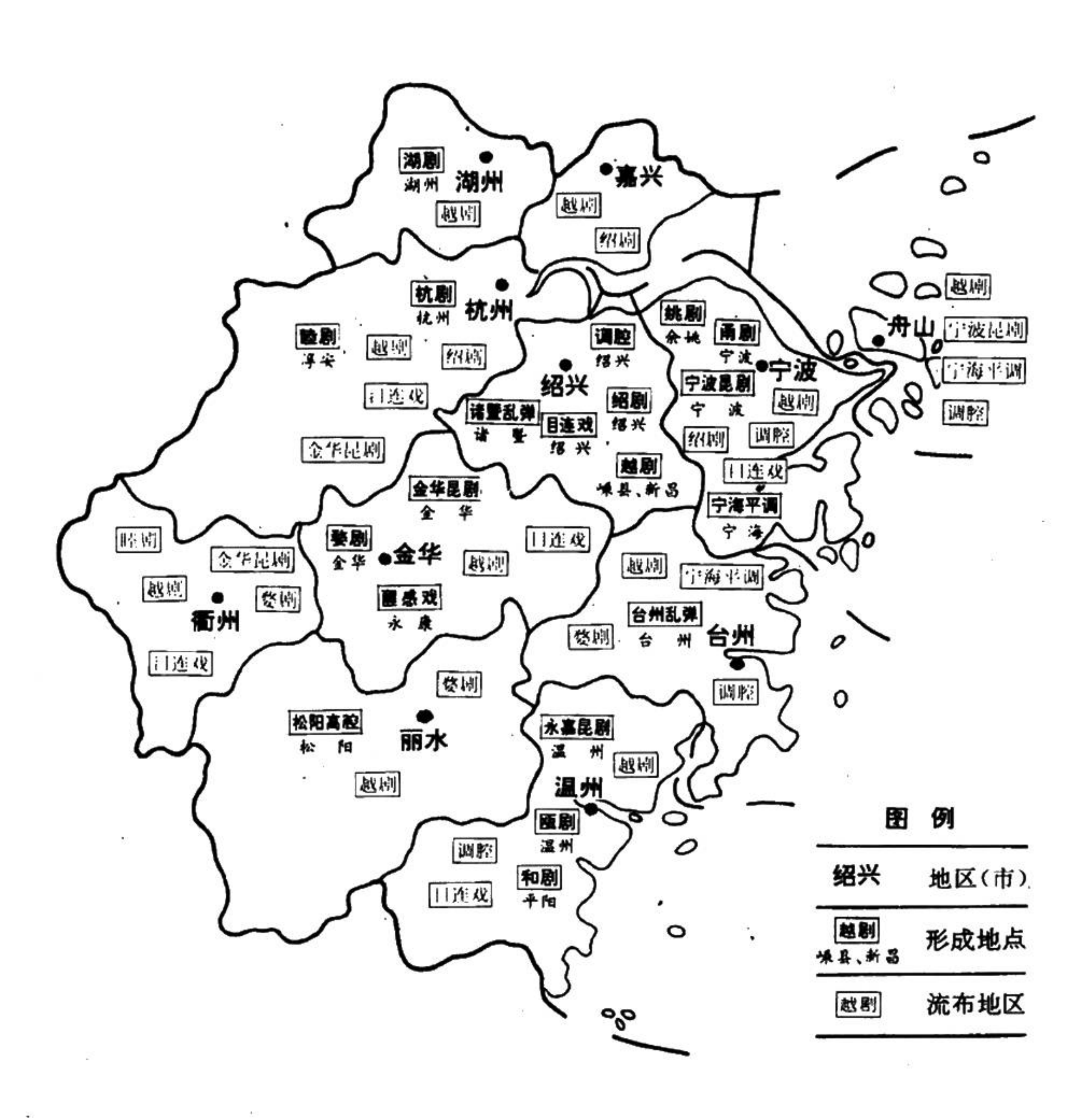
剧种名称	别 名	主要声腔	形成年代	形成地域	传入年代	流 布 地 区	消亡年代	现存专业剧团数	备 注
杭 剧	武林调	平板、大陆板、游魂调等	1923年	杭州		杭州、湖州、宁波以及江苏宜兴等地	二十世纪六十年代亡	无	
滑稽戏		戏曲、曲艺、歌曲	1942年	上海		杭州、上海及江苏南部	现存	1	由浙江艺人在上海搬上舞台
京 剧	京戏、平剧、皮簧戏	西皮、二簧		北京	清同治十三年(1874)	浙江全省	现存	7	
目连戏		高腔、调腔、道士调、念经调			南宋	绍兴、金华、衢州地区		无	有业余演出
皖南花鼓戏		淘腔、北扭子、四平、悲腔、民间小调	清末	安徽宣城	清末民初	湖州之长兴、安吉等县	现存	1	有业余演出
黄梅戏	黄梅调采茶戏花鼓戏	平词、花腔、彩腔等	清道光、咸丰间	安徽安庆	清末民初	湖州、嘉兴地区	现存	1	
锡 剧	常锡文戏	簧调、玲玲调大陆调	清末	江苏无锡常州	清末民初	湖州、嘉兴地区	现存	1	

越剧流布省外示意图



黑龙江
吉林
辽宁
内蒙古
北京
天津
河北
山西
山东
新疆
宁夏
甘肃
青海
河南
江苏
安徽
上海
陕西
西藏
湖北
浙江
四川
贵州
湖南
江西
福建
台湾
云南
广西
广东
海南

剧 种 分 布 图



湖剧
湖州
湖州
越剧
嘉兴
越剧
绍剧
杭剧
杭州
杭州
睦剧
淳安
越剧
绍剧
目连戏
金华昆剧
调腔
绍兴
绍兴
姚剧
余姚
甬剧
宁波
宁波
宁波昆剧
宁波
越剧
绍剧
调腔
绍剧
绍兴
诸暨乱弹
诸暨
目连戏
绍兴
越剧
嵊县、新昌
目连戏
宁海平调
宁海
舟山
越剧
宁波昆剧
宁海平调
调腔
金华昆剧
金华
睦剧
金华昆剧
越剧
婺剧
衢州
目连戏
婺剧
金华
金华
越剧
醒感戏
永康
目连戏
越剧
宁海平调
台州乱弹
台州
台州
婺剧
调腔
婺剧
松阳高腔
松阳
丽水
越剧
永嘉昆剧
温州
越剧
温州
瓯剧
温州
调腔
和剧
平阳
目连戏
图例
绍兴
地区(市)
越剧
嵊县、新昌
形成地点
越剧
流布地区

志　　略

剧　　种

调　腔　又称高调、高腔。以绍兴、新昌为中心，流行于绍兴、台州旧府所属各县及宁波、舟山、温州等处的部分地区。早期，调腔典雅清丽，细腻感人，后因长期流动于农村，形成粗犷、豪放、雄浑、强烈的艺术风格。

调腔之名最早见于明末清初，张岱的《陶庵梦忆》"不系园"条记述："甲戌(1634)十月，是夜，彭天锡与罗三、与民串本腔戏，妙绝；与楚生、素芝串调腔戏，又复妙绝。"同书"朱楚生"条又云："朱楚生，女戏耳，调腔戏耳。其科白之妙，有本腔不能得十分之一者，盖四明姚益诚先生精音律，与楚生辈讲究关节，妙入情理，如《江天暮雪》、《霄光剑》、《画中人》等戏，虽昆山老教师细细摹拟，断不能加其毫末也。"这些记载反映了明末调腔的艺术成就。清雍正十年，奉化孙诞所著《锡六环》第五折《醉乡》中的〔缕缕金〕、〔驻云飞〕、〔折桂令〕、〔北滚绣球〕、〔得胜令〕等曲，皆注明唱调腔。说明调腔当时流行于奉化一带，并已产生了一定的影响。另据清会稽鲁赓于乾隆壬子(1792)所作的《竹枝词》："赐羽增封吐属新，行觞荐脯祷江滨。而今高调传于越，木石吴儿是后尘"，则知至清中叶，调腔在绍兴盛行。道光年间，萧山名宦汤金钊之侄益大少爷创建汤群玉班，而后老群玉、应群玉、双鱼群玉、双鱼锦林、双鱼贤记等调腔班社相继建立，俗称"绍兴五块头"，统称"群玉班"。在晚清一直上演不辍。清末民初，调腔戏发展迅猛，班社遍立。仅萧山、绍兴两地就有：日日新、月月明、文秀舞台、生生舞台、天蟾舞台、老大舞台、大统元、共和舞台、丹桂越中台、桂仙舞台、新大舞台等。新昌则先后建立了宋凤台、老凤台、张老凤台、吕老凤台、五老凤台、锦凤台、凤舞台、日日新、日月明、越舞台、连升群玉、大三元、大通元、新大通元等班社。旧称新昌有"十二付半调腔"，从业人员达一百九十余人。仅新昌下泮一村，就有调腔演员二十六人，但后来渐趋衰落，至二十世纪四十年代末，已无专业班社。中华人民共和国成立后，1954年重建了半职业性的新昌新艺调腔剧团。1957年举办了第一期高腔训练班，使调腔传统艺术初步得到继承。1958年成立了新昌调腔剧团，配备了编剧、导演、作曲、舞美等各项专业人才，逐步完善了艺术体制。1969年，剧团改为"文艺宣传队"。1978年，重建新昌调腔剧团。古老调腔重又焕发青春。

调腔流布广阔，支脉蔓延。宁海平调即为其分支，流行于浙东。此外，绍兴乱弹能演

《龙泉剑》、《武当山》等调腔戏十余本；诸暨乱弹、黄岩乱弹、温州乱弹等均曾受其影响；宁波昆腔，当年亦能演《赐绣旗》、《凤头钗》等调腔戏五十余本；绍兴目连戏班，也用调腔演唱；余姚的"素衣坐唱班"，上虞的"斋堂"，新昌、嵊县的"道士班"，均为调腔的坐唱班。

调腔的声腔，包括调腔、四平两种。调腔为不托管弦、徒歌清唱、人声帮接、锣鼓伴奏的曲牌体音乐，有一定词格。现存曲牌有三百余只，分"套曲"、"只曲"和"双曲"三种结构形式。一出戏多用一个套曲，九只曲牌联套的俗称"大九只"，五只曲牌联套的则称"小五只"，根据剧情需要，联套曲牌数可增可减。现存套曲有〔点绛唇〕套、〔新水令〕套、〔醉花阴〕套、〔园林好〕套、〔粉蝶儿〕套、〔泣颜回〕套、〔皂罗袍〕套、〔端正好〕套、〔山坡羊〕套等三十多套。常用的只曲有〔桂枝香〕、〔锁南枝〕、〔红衲袄〕、〔孝顺歌〕、〔驻云飞〕、〔水底鱼〕、〔六么令〕、〔尾犯序〕、〔一江风〕、〔不是路〕、〔字字双〕、〔扑灯蛾〕等。以〔风入松〕、〔急三枪〕两个曲牌在一出戏里交替使用的称"双曲"。

四平是调腔的一种衍变形式。其曲牌旋律、帮腔形式、锣鼓点子等均与调腔大致相同，只是在为唱腔伴奏时去掉大鼓而加上笛子、板胡，行腔略比调腔委婉柔和。调腔戏中，全本唱四平的有《葵花记》，插唱一出四平的有《玉簪记》的"秋江"，《黄金印》的"唐二别妻"，《青塚记》的"昭君出塞"，《金貂记》的"尉迟垂钓"等。

调腔兼唱昆腔，由来已久。明末张岱的《陶庵梦忆》中就记述了彭天锡等著名演员，既能串本腔（昆腔），也能演调腔。在调腔戏班中，全本唱昆腔的有《渔家乐》；彩戏唱昆腔的有《大赐福》、《儿孙福》；单折唱昆腔的有《卸甲封王》、《伯嚭回营》、《思凡》、《下山》、《醉打》、《茶访》等；在整本调腔戏中一出或几出插唱昆腔的有《水浒记》的"借茶"、"刺惜"、"放宋"、"活捉"等。调腔时戏中，插唱一出或几出昆腔的现象更是常见。

调腔的传统剧目，今尚存手抄本及艺人口述本近百本（折）。分"古戏"和"时戏"两类。"古戏"多为宋元南戏、元杂剧及明传奇。包括《北西厢》、《琵琶记》、《荆钗记》、《玉簪记》、《牡丹亭》、《拜月记》、《汉宫秋》、《白兔记》、《彩楼记》、《三元记》、《还金镯》等全本或部分折子（其中《琵琶记》存四十四折）。"时戏"剧目大多由乱弹剧目改唱调腔，有《双玉燕》、《双玉配》、《三婿招》、《龙凤图》、《双狮图》、《铁麟关》、《凤台关》、《永平关》、《曹仙传》、《游龙传》、《闹宛城》、《闹九江》（见图）、《四元庄》、《寿星图》、《仁义缘》、《定江山》、《后岳传》、《赐绣旗》、《一盆花》等八十余本。1959年以来，新昌调腔剧团陆续上演了现代戏，其中《三月三》、《黄浦江激流》、《强渡大渡河》以及自创剧目《三搬石门槛》等均成了有



影响的剧目。

调腔的行当，有“三花、四白、五旦堂”之称，俗称“十二先生”。三花：即大花脸、二花脸、小花脸；四白：即老外、正生、副末、小生；五旦堂：即老旦、正旦、小旦、贴旦、五旦。“十二先生”又分“四柱”、“八档”。四柱：即正生、当家旦、小生、小花脸，余皆称“档”。后期又增加为四花脸、五白脸、六旦堂。晚清以来，因乱弹诸腔兴起，调腔渐趋衰微；特别是抗日战争爆发后，艺人难以正常从艺，传统表演大多失传。仅在某些剧目中，保留着一定的表演特色。如《牡丹亭》“入梦”、“寻梦”中生旦的相思舞蹈；“闹判”中判官粗中有细、刚里有柔的优美身段；《水浒记》“活捉”中丑脚的矮步、耍椅及变脸功夫；《铁冠图》“分宫煤山”中生脚“背身踢靴”等。此外，还保留了生、旦的“跌雪”、武将的“跳场”、小旦的“三拍飞腿”、小生的“龙卷袖”等独特表演程式。

调腔的著名演员，除明末彭天锡、朱楚生等外，近代有：花旦奎柱，高昆文武不挡，唱做念俱见工夫，《西厢》、《玉簪》最为拿手，名噪台州、绍兴各地；大花脸金品，功架好，嗓音宏亮；老生岩火，对调腔剧目娴熟精通，生旦净丑各类行当，均能带徒传艺，表演富有激情；小生培海，功底扎实，表演自如；小花脸庆贤，凡丑脚戏，无戏不精。绍兴调腔中，最负盛名的为小生华仙与花旦小毛倌，曾联袂演出《西厢记》、《白蛇传》等戏，声誉甚高。另有黄胖(原名陈连喜)，有“正生泰斗”之称，以演《汉宫秋》的《游宫》、《饯别》、《王十朋》的“祭江”著名。

宁海平调　以“平调”为主，兼唱昆腔和乱弹的地方剧种，俗称“平调班”。中华人民共和国成立后，因只在宁海有一个专业平调剧团，故定名为“宁海平调”。原流行于宁海、象山及宁波、奉化、舟山、三门、天台、临海、黄岩等地。

宁海平调的源流，一般认为出自新昌、嵊县一带的调腔，为调腔在宁海一带的支派。据平调老艺人刘增道、周明礼、杨先达等人说：“平调传自宁波的‘五公座’(指清光绪年间五个有名的甬昆戏班)。”甬昆老艺人王长寿则说：“甬昆掺演调腔已经有很长的历史。早先有甬昆艺人年终躲债，远避到新昌、嵊县等地，参加当地的戏班演出，这些地方调腔盛行，甬昆艺人便学回了许多调腔戏，作为自己的上演剧目。”有的艺人说：“平调出自新昌三坑班”，实亦来自调腔。因受甬昆影响，其唱腔较调腔低回、委婉、平柔，故称“平调”。清末民初，平调在宁海、象山两县颇为盛行。民国初年，仅宁海一县就有邬聚元、宁舞台、王聚元、杨聚元、严聚元、杨聚丰、中山舞台等十多个平调班；在宁海的岔路、沥洋、梅枝田、深圳、大里、沙柳、璜溪口等地还分别举办过平调科班。当地群众，男女老少多能哼上几句平调。但以后渐趋衰落，只有一些业余班社演出。中华人民共和国成立以后，于 1956 年在业余基础上成立了平调演出队，1960 年成立专业平调剧团至今。

平调现存剧目有称为“前十八本”和“后十八本”的三十六本传统戏以及部分昆剧和乱弹戏。“前十八本”为：《双龙锁》、《双玉佩》、《玉龙镜》、《葵花配》、《鸳鸯带》、《循环报》、《双合缘》、《挂玉环》、《双金花》、《双巧缘》、《碧玉簪》、《仁义缘》、《白玉环》、《报恩亭》、《凤头

钗》、《分玉镜》、《节义报》、《四喜缘》，均为反映悲欢离合故事的家庭伦理戏；"后十八本"为：《朱仙镇》、《忠岳传》、《游龙传》、《孔雀裘》、《洗冤录》、《三星炉》、《赠锦裘》、《白雀寺》、《鬓蓬山》、《小金钱》、《合沓缘》、《巧姻缘》、《闹金钟》、《龙虎缘》、《义冤报》、《七侠图》、《闹阴阳》、《三凤配》，除家庭戏外还有忠奸斗争、除强抑暴、为民请命、伸张正义等内容。清中叶以后，又从其它高腔、昆剧、乱弹、滩簧等剧种中引进《玉簪记·秋江》、《百花点将》、《陈琳救主》、《采石矶》、《赐马谢宴》、《潞安州》、《反南阳》、《雪梅训子》、《金牛岭》、《天门阵》、《盘父》、《惧父》、《霸乾坤》、《偷银拜师》、《全忠孝》、《张云打铜台》、《双推磨》（见图）等几十个大小剧目。建国以来，上演过《三月三》、《芦荡火种》、《琼花》、《银瓶仙子》、《王锡彤》、《为奴隶的母亲》等二十多个近代、现代剧和神话剧。其中神话剧《银瓶仙子》保留了"耍牙"、"抱瓶滑雪"等传统表演技巧，反映了平调的传统表演特色，成为平调近期的代表剧目。



平调的脚色行当分"三花"（大花、二花、小花）、"五白"（老生、正生、副末、小生、外末）、"六旦"（老旦、花旦、正旦、彩旦、刀马旦、闺门旦）。旧时还有"上四柱"（小生、花旦、正生、大花）和"下四柱"（小花、二花、正旦、外末）之分。演出概由男演员担任。已故艺人如周明礼、邬学熊等，都是能扮演生、旦、末、净、丑、外的多面手。传统表演技巧规范严格，风格别致，花样繁多。有小花的"雀步"、"矮步"、"塌步"、"伸舌"、"抖脸"；小生的"抱瓶滑雪"、"一马双鞍"、"卖菜吐红"；老生、大花的"耍牙"；小旦的"一马双鞍"；老旦的"打俏步"等。

松阳高腔　流行于松阳、遂昌、龙泉、云和、宣平、丽水一带。盛行时，曾遍及浙西南和与闽、赣、皖等省的毗邻地区。历来未与其它声腔、剧种搭班或合班演出，一直保持着独立的高腔班形式。从来未办过科班，其戏班多为家班，演员在家班边学边演边成才，代代相传。

松阳高腔的历史，缺少文字记载，据老艺人传，松阳县白沙岗李氏之祖李凤相已是高腔艺人，凤相生于明万历二十二年(1594)，可知该剧种至迟形成于明万历年间。他的第八、九代孙李荣光、李进礼则分别为老三班和周灿班的班主，其第十一代孙李林焕于1949年在松阳白沙岗也办过新庆班。由于白沙岗村创办戏班的历史久远，艺人辈出，故在民国初年编纂的《松阳县志》中，称"（松阳）高腔为白沙岗之土调。"清乾隆以后，松阳许多地方都有高腔戏班，现已查实的就有新聚堂、秀和、盛兴、大王台、新聚、新庆、新声等十八个班社。此外还有三十多个专演或兼演松阳高腔的木偶班，在松阳、遂昌、云和、龙泉、宣平、丽水、

衢州等地流动演出。松阳高腔历史上曾有过几次兴衰，在清同治、光绪年间曾一度中兴，后又开始衰落，松阳高腔一直没有成立专业剧团，至二十世纪八十年代仅存两个民间半职业剧团，从艺者五十多人，还能连年坚持演出。松阳高腔的脚色体制早期为生、旦、净、丑、小（小生）、贴、外、夫（老旦）八个主要行当，称“八把交椅”，以生、旦为主。后期，“夫”称老旦，“贴”称花旦。清末以来，又增加了二旦、作旦、老外、二花、四花等行当。

松阳高腔有传统剧目近四十个。以《夫人传》（又名《九角龙》、《陈十四夫人》）、《耕历山》和“苏”（《金印记》）、“刘”（《白兔记》）、“班”（《投笔记》）、“伯”（《琵琶记》）、《白鹦哥》、《白蛇记》等为其当家大戏。其中的《夫人传》、《耕历山》两本，为其它高腔所未见。尤其是敷演陈十四夫人收妖除害故事的《陈十四夫人》（见图），至今尚为金华、衢州、温州、丽水等地的群众所津津乐道。迄今，许多剧目均已失传，能完整保留下来的整本戏有：《卖水记》、《双包记》（《鲤鱼记》）、《葵花记》、《九角龙》、《芦花记》、《火珠记》、《拜刀记》、《摇钱树》、《赐神剑》、《合珠记》、《耕历山》、《绣花针》、《三状元》、《造府门》、《八仙桥》、《贺太平》等十七本；散本戏（佚数出或仅存数出的）有：《玩花记》、《赶白兔》、《黄金印》、《三代相》、《韩十义》、《蔡伯喈》、《忠义堂》、《聚宝盆》、《全忠孝》、《一文钱》、《采桑记》、《脱靴记》（即《投笔记》）、《九龙套》等十三本；散出小戏（大多为外来杂戏）有：《全呆卖布》、《三世因果》、《三闯辕门》、《奔走樊阳》、《五台会兄》、《判乌盆》、《王小二过年》、《街坊卖纱》等八出。



松阳高腔的唱腔属曲牌联缀体，其曲牌名称和各地高腔类同，但在实际演唱时，句式、词格常根据剧情的需要而随意变化，行腔中常用“咿”、“呀”、“啊”、“哈”等衬词、并以高八度假嗓帮唱，形成独特的唱腔风格。据艺人介绍，原有唱腔曲牌一百零八首，部分已失传。自1959年起，先后录音记录了七十三首（其中十七首佚名）。其中最常用的曲牌为：〔园林好〕、〔驻云飞〕、〔江头金桂〕、〔孝顺歌〕、〔桂枝香〕、〔风入松〕、〔下山虎〕、〔解三醒〕等。器乐曲牌有：〔普天乐〕、〔朝天子〕、〔望重台〕、〔三更响〕、〔将军令〕等。其演唱原为“一唱众和，不协管弦，以鼓助节”。清中叶以后，加入管弦伴奏（以胡琴为主）；伴奏形式以托腔为主，并发展了“跟腔过门”；加上托腔时尽量使用装饰音加花，音乐气氛颇为活跃。演唱风格口语化，具有浓郁的山歌风味。其同名曲牌，由不同行当演唱时，旋律有所变化。表演艺术比较古朴粗犷，没有复杂高难武打技巧。如《夫人传》中女主人公陈真姑和蛇妖斗法，《火珠记》中孙悟空斗野猪妖等武打场面，都是武戏文演，在轻松的鼓乐声中，演员互相配合做造型性的表演，形成优美的双人舞蹈。松阳高腔因受道教的影响，故剧目以宗教色彩较浓的《夫人

传》最为著名；表演上常用宗教手诀、舞步，多用面具，脸谱造型简朴、素淡，富有生活气息及村俗戏文的特点。

醒感戏 亦称“毛头花姐戏”。流行于永康及其毗邻的东阳、磐安、缙云、金华、武义、义乌等县。有人认为“感”字系“惑”字之讹，“醒感”是劝人醒悟、弃恶从善之意。醒，一作“省”。

醒感戏之源流及形成年代不详。明嘉靖《永康县志·风俗》已有民间盛行“做水陆道场”、“翻九楼”等记载。清康熙间更为兴盛，官府“禁不可破”，直至二十世纪三十年代仍较流行 。抗日战争之后，随着农村经济萧条和道教的衰落，醒感戏也濒临灭绝。因其向无专业剧团和科班，老艺人迄今也多已谢世，八十年代后仅在池宅、俞溪头、新店等地尚留有少数老艺人和醒感戏的零落痕迹，过去较著名的戏班有池宅“池卢章班”等，著名演员有吴章水、胡忠秋、李忠林、池卢章、郑国庭、俞岩法等，现大多已谢世。醒感戏戏班供奉张道陵，演员多为道士，人称为“道士班”或“山人班”。其演出活动以宣扬道教教义、酬神还愿、驱疫消灾为目的，并多与宗教法事活动交错进行。永康一带在南北朝时期，即盛行道教，遍建道观。道士做法事不用画符降魔，而以咒语、手诀驱鬼，其各种手诀身段，形成独特的舞蹈，使醒感戏表演别具一格。保留下来的传统剧目仅九本，简称“醒感九箱”。箱又作“殇”。《逝女箱》，又名《赵贵清》或《遇花记》，衍卖花女苏维清屈死夭亡后，与秀才赵贵清相爱，与之结合夫妇的故事；《狐狸箱》，衍书生龚文达被狐狸精所迷惑的故事；《撼城箱》，又名《长城记》或《孟姜女》，衍孟姜女万里寻夫、哭倒长城的故事；《溺水箱》，又名《全艺堂》，衍书生裘德卿不负前盟，拒绝相府招亲，受命征番，立功、团圆的故事；《断缘箱》，衍目连救母故事；《忤逆箱》，又称《桑孟益》，衍逆子桑孟益杀父遭天谴的故事；《毛头箱》，又称《毛头花姐》。衍花姐嫁给七岁小郎毛头为妻后，与货郎钱三培相爱的故事；《草集箱》，则由《白虎》、《龙船》、《神桥》等小戏集合而成，后期又吸收了《走广东》、《卖花线》等滩簧小戏；《精忠箱》，衍岳飞精忠报国，遭奸臣陷害，及秦桧、王氏阴间受罚的故事。其它还有《小毛断漕》等(见图)。其中的《毛头花姐》源于当地民间故事。因情节感人，成为醒感班盛演不衰的看家戏，故醒感戏又称“毛头花姐戏 ”。



醒感戏的演出，为道教法事活动的一个组成部分，与“翻九楼”结合进行。“翻九楼”历程三年，才算功德圆满。第一年叫“起九楼”，做一天一夜道场，演一本《毛头箱》便告结束；第二年叫“暖九楼”，做三天三夜道场，一般插演五场戏；第三年叫“翻九楼”才是正题，为期五天五夜 ，演九场戏。村民们选黄道吉日在广场建“九楼坛”，请醒感班演戏。第一天下午，由法师行净除斋戒礼，举行“祭台”、“解封书”等宗教仪

式，夜场演出《逝女箱》。第二天做祈祷六畜兴旺之类的道场，下午演《狐狸箱》，夜场演《撼城箱》。第三天“翻三界”，由艺人表演翻筋斗、上高台、竖蜻蜓、金鸡独立、白鹤展翅等杂技，下午演《溺水箱》，夜场演《断缘箱》。第四天的“翻五台”和“捣五谷”，均为杂耍表演，下午演《忤逆箱》，夜场演《毛头箱》。第五天为正日，举行“翻九楼”大典，坛前设丰盛祭礼，一边做水陆道场，一边由几个乃至十几个戏班（其中也有徽班和三合班）同时开锣“斗台”演出；同时还有“斗牛”、“踩火”、“翻九楼”等表演，蔚为大观；当天下午演出《草集箱》，夜场演出《精忠箱》。戏完之后还要“打金榜”送戏神。有时，醒感戏的演出也与“忏兰盆”或“水陆道场”结合一起进行。

醒感戏的早期唱腔，为徒歌干唱、不协管弦、众人帮和、以鼓为节的形式，帮腔采用“啊”、“咿”、“咪”、“哩”等衬字。其主要唱腔之一的〔毛头腔〕，山野风味很浓，属五声音阶，旋律以级进为主，是似唱似白的吟诵。后期吸收了侯阳高腔、松阳高腔及乱弹的一些曲牌、曲词，并加入笛子等乐器伴奏，丰富了自己的唱腔。

昆　剧　明万历间已遍及浙北的杭、嘉、湖和浙东的宁、绍地区，基本上是正宗的苏州昆曲、昆剧。其演唱方式有厅堂坐唱的“清工”和舞台演出的“戏工”。“戏工”有两类戏班：一类是官僚士大夫的家班；一类是民间江湖班（职业戏班）。典雅婉折的昆剧，为官僚士绅所喜爱，因此，终明一代，不但以官僚士绅私办的家庭昆班为最多，而且从事传奇创作和研究的作家、理论家辈出。现知，自明万历至崇祯末的家庭昆班，即有嘉兴屠宪副、冯梦桢、吴昌时，杭州包涵所、汪汝谦，鄞县屠隆、余姚叶宪祖、绍兴祁彪佳等，而绍兴张岱家，自其祖父在万历间创办家班，至明亡，共办了可餐班、武林班等六个班。民间职业昆班，万历间已有“余杭梨园”、“绍兴梨园”、“余姚梨园”、“浙江戏子”等多次在上海豫园演唱（见潘允端《玉华堂日记》）。绍兴严助庙每年祭祀演剧，“梨园必请越中上三班，或雇自武林（杭州）者。”（张岱《陶庵梦忆·严助庙》）崇祯八年（1635）至十七年，祁彪佳从北京归里途中，在杭州、绍兴观看了三四十出昆剧，许多是民间职业戏班的演出（见《祁忠敏公日记》）。

从清初开始，家庭昆班迅速衰落，仅有海宁查继佐、绍兴吴兴祚、兰溪李渔等数班，而吴兴祚、李渔家班均在外省创办，主要在外省活动。民间职业昆班自清初至中叶得到极大的发展，如乾隆四十九年（1784），江南盐商为迎接弘历第六次南巡，请金德辉在苏、杭、扬三郡数百部中遴选名伶组建为“集成”（后改名“集秀”）班赴京演出（见龚自珍《定庵续集》卷四“书金伶”）。仅乾隆五十六年（1791）苏州老郎庙《历年捐款花名碑》列名明确为浙江昆班者，即有湖州府班、浙江宝华班、杭州瑞宁班、姚锡芳小班、长兴局等五、六班。咸丰间经常在杭州演出的昆剧名班有鸿福、恒盛、三元、四喜等四大班，稍后有大雅堂班。同治间，湖州、绍兴都有“鸿（洪）福班”，以武戏为主，故称“武鸿福”。此班至光绪二十九年（1903）与苏州全福昆班合并为止。宣统元年（1909）二月，苏州文武全福班中的绍兴艺人，又另组文武全福班，不久报散。故自民国初开始，杭、嘉、湖一带已无浙江本地的专业昆班演出，只有少

数苏州昆班演出。民国二十九年(1940),出身于苏州昆曲传习所的周传瑛、王传淞前后参加朱国樑的国风苏昆剧团,兼演苏剧、昆剧。中华人民共和国成立后,该剧团在浙江登记,一直延续至今,为浙江唯一之专业苏州昆剧表演团体(图为该团演出的《牧羊记·望乡》)。苏州昆剧约在明末传入浙南的衢州、金华、丽水、台州、温州等地,自清初至中叶,先后形成了较通俗、地方化的昆剧支派。其中以浙江当地演员为主组成的昆班之出现,是开始形成不同昆剧支派的关键。如清顺治七年(1650),余姚黄宗羲曾观里人谭宗初扮演《绣襦记》中乐道德一角,"摹写帮闲,情态逼肖。"(《思旧录》)浙江地方昆剧,包括与高腔、乱弹、徽调合班演出的昆剧,也包括单独组班演出的昆剧,但以后者最有特色,主要有宁波昆剧、永嘉昆剧、金华昆剧三支。



宁波昆剧　简称"甬昆",它以宁波为中心,流传于宁波地区的鄞县、镇海、奉化、慈溪、余姚、宁海、象山以及舟山地区的定海、岱山等县和绍兴部分地区。昆剧在明万历(1573—1620)年间已传入宁波,当时皆宗吴门,多来自苏州,且以家班为主。约在清初,家班开始衰落,民间昆班日益繁盛,宁波昆剧始具地方特色。据近代艺人相传,乾隆、嘉庆(1736—1820)年间,宁波本地昆班已很盛行,至道光、咸丰(1821—1861)年间,不但班社林立,而且名伶辈出。如老庆丰班老生蔡忠明,老瑞丰班大面徐仁生等,都是咸丰以前的甬昆名角;咸丰(1851—1861)年间的老宝凤、老庆丰、新庆丰、老瑞丰、赛庆丰等班,都在当地群众中留下了口碑。如由鄞县姜山绅士顾凤卿办的老宝凤班曾为太平军慰问演出,甬昆艺人中传诵着这样一首歌谣:"姜山绅士顾凤卿,老宝凤班子做戏文;太平天国万万年,庆祝贺喜闹盈盈!"当时的其它戏班,还流传着:"班子老瑞丰,行头主才东(人名);每日在西门外行宫,做做《三打韩通》(甬昆的一出精彩武戏)。""蜡烛要点大同(货号名)元红,班子要定新、老庆丰"等赞语。光绪(1875—1908)年间,甬昆进入更加兴盛时期,戏班增至几十个,著名的有老庆丰、老聚丰、老凤台、老绪元、老景荣、老三绣、大庆丰、时庆丰、余庆丰、大聚丰、大庆荣等班。其中以老庆丰、新庆丰、老绪元三班尤负时誉,称为"上三班",后来,老凤台、老绪元、老景荣、老三绣、大庆丰等五个班子,因人才辈出,好戏连台,被群众誉为"五公座"。光绪二十六年(1900)以后,甬昆在上海有很大影响,首先是老庆丰名生徐云标于此年被邀与苏昆名旦周凤林在上海丹桂茶园同台演出,引起轰动,票价递增三倍。一些甬昆爱好者还将群仙茶园改为天乐园,成为专供甬昆演出的戏馆。当年,老庆丰即全班赴沪在天乐演出。民国元年(1912),新组班的"四明文吉祥"以强大的阵容再次赴沪演出《琵琶记》、

《钗钏记》、《长生殿》等数十本(折)戏,又掀起一股甬昆热,受到著名京剧演员李春来、昆剧票友徐凌云等的赞赏,他们每场必到,有的还参加"串演"。同年夏天,老凤台班还曾远赴武汉,演出《鸣凤记》、《白罗衫》、《单刀会》、《西厢记》、《荆钗记》等剧,可见其时,甬昆仍相当兴盛。由于乱弹、徽戏和京剧的相继兴起,甬昆受到很大冲击,到二十世纪二十年代,只剩下七个班子。至1933年,仅剩的三个班子,也相继散伙,甬昆从此销声匿迹。1962年,苏州市戏曲研究室为研究昆剧历史,几经查访,发现并邀请了当年名噪一时的甬昆老生陈云发、高少华,五旦周来贤,四旦王长寿、林根兰,大面林云生,小面严德才以及乐师徐信章、张顺金等,前往苏州传艺,并编印了《宁波昆剧老艺人回忆录》一书,为保留甬昆的艺术遗产和资料,做出了贡献。当年12月,江苏、浙江、上海两省一市昆剧观摩演出大会在苏州举行,当时正在苏州传艺的甬昆艺人,在江苏省昆剧团的协助下,还演出了"起布"、"思凡"、"下山"、"三挡"(见图)、"藏舟"、"别母"等折子戏,这是甬昆的最后一次演出。



当地群众认为,甬昆是一种"昆曲笛子,调腔锣鼓,做工考究,话音带土"的地方戏。它较苏州昆剧,唱腔紧凑,做工刚健,武戏较多,场面热闹。甬昆的剧目有三大类:主要是昆曲传统本戏和折子戏,此外,还有从调腔改的调腔类和从乱弹、皮簧(徽戏、京剧)改编的新戏类。现知昆剧传统本戏有《钗钏记》、《寻亲记》、《连环记》等十六个;昆剧传统折子戏有《一种情·冥勘》、《八义记·赵劝、闹朝、失笏》等六十四种二百零九折。调腔改编唱昆曲的(其中少量仍唱调腔)有《万里侯》、《龙凤剑》、《小金钱》、《中三元》等六十二本(折)。宁昆中数量更多的是从乱弹、皮簧、滩簧改编的剧目,计有《龙门阵》、《八蜡庙》、《江州府》、《溪皇庄》、《梁武帝》、《汉光武》、《余杭奇案》、《劝戒洋烟》等一百四十四本(其中有的是连台戏),统称为"新戏"。由此可见,甬昆受调腔、乱弹、皮簧、滩簧的影响,随着时代的变化而不断丰富。至光绪年间,乱弹、皮簧改编的本戏和武戏,成了甬昆的主流,其中《龙门阵》、《狮驼岭》、《玉麒麟》等武戏,已成为甬昆各戏班的保留剧目。

甬昆戏班有"三三六"编制和"二二六"编制两种。前者是脚色完备、年龄较轻、水平较高的戏班,除副末、老外各一人外,有二面两人(分头榜二榜),旦脚从老旦至九旦共九人,其他行当都 有头、二、三榜脚色(不同档次和类别,俗称为"榜");而且每榜不止一人,各行脚色约二十五人至三十五人。后者是脚色不完备、年龄较大、水平较低的戏班,除副末、老外、二面各一人外,旦脚只有八人而无九旦,其他行当只有头、二榜脚色而缺三榜。这种戏班往往受人轻视,艺人中流传着"人到二班,鬼到义山"的说法。他们只演传统剧,不做"新

戏”，戏金也比“三三六”戏班低。

甬昆各行脚色均有一批应工戏，且都有一手绝活。如正（头榜）老生有《邯郸梦》之卢生、《千钟禄》之程济等，二榜老生有《铁冠图》之周遇吉、《双官诰》之冯熊等，三榜老生有《麒麟阁》之秦琼、《百顺记》之王曾、《满床笏》之郭子仪等；正（头榜）小生有《荆钗记》之王十朋、《长生殿》之唐明皇等，二榜小生有《玉簪记》之潘必正、《白蛇传》之许仙等，三榜小生有《白兔记》之咬脐郎、《白蛇传》之许梦蛟等；正（头榜）大面有《千金记》之项羽、《西川图》之张飞等，二榜大面有《西厢记》之惠明、《东窗事犯》之秦桧等。三榜大面有《铁冠图》之李虎、《麒麟阁》之东方旺等；正（头榜）二面有《水浒记》之张文远、《西厢记》之法聪等，二榜二面有《单刀会》之周仓、《铁冠图》之李闯王等；正（头榜）小面有《雁翎甲》之时迁、《义侠记》之武大郎等，二榜小面有《钗钏记》之贾梁栋、《水浒记》之王婆等，三榜小面有《玉簪记》之进安、《铁冠图》之牛金星等。旦脚，除正旦、作旦（闺门旦）的戏外，四旦（泼旦）、七旦（花旦）的戏很多。各行、各榜的绝活有《白蛇传·水斗、断桥》中的白素贞（四旦）、青儿（五旦）的“蛇行”，《千钟禄·搜山》中程济（老生）的“打蹲坐”，《邯郸记·云阳》中卢生（老生）的“甩发”，《鸣凤记·河套》中夏言（老外）的“鹤步”，《翠屏山·醉归》中杨雄（副末）的“龟步”，《九莲灯·火判》中火判（大面）的“三坐头”，《牡丹亭·花判》中胡判官（大面）的“鬼步”，《西川图·三闯》中张飞（大面）的“蹲步”、“磨步”、“马头步”，《虎囊弹·山门》中鲁智深（大面）的“醉八仙拳”和“醉弥陀拳”，《太和记·仲子》中陈仲子（二面）的“前僵尸”，《鸣凤记·醉皂》中阿二（二面）的“后僵尸”连带三个“元宝鸭蛋”，《盗甲》中时迁（小面）的“雀步”和“倒挂狮子”，《义侠记》中武大郎（小面）的“矮步”等等，都各具特色。

甬昆的“后场”配备乐队人员六人：其中打鼓、打小锣、打大锣各一人，称为“武边”。吹笛、弹弦、吹笙各一人，称为“文边”。管衣箱二人：其中管蟒袍、花袄衣箱一人，称“大师父”，“坐名份”。管盔头、靴子等衣箱一人，称“二师父”，又叫“戏挑”，不“坐名份”。“外场”二人，分“正外场”和“帮外场”，前者“坐名份”，后者不“坐名份”，负责管理鞋帽道具、舞台布置、放焰火等。“衣箱”、“戏挑”、“正外场”、“帮外场”，又统称“四戏房”。其它还有“头脑”一人，不“坐名份”，承包戏班伙食、茶水、杂务，可自行雇用分管伙食、铺盖和杂差、茶水各一人。甬昆的班主管理整个班子，因不常年跟班。虽然有很多班主也能演戏，但不“坐名份”，不列入戏班成员之中。

永嘉（温州）昆剧　简称“永昆”。流传在以温州为中心的浙江东南沿海地区，旁及丽水、台州。它是苏州昆剧传入温州以后，长期受当地方言语音、风土人情、民间戏曲等影响而形成的独具风格的地方昆剧。

昆剧在温州的演出活动，在明代没有明确记载。现仅知在元末明初，《琵琶记》作者高明与昆山著名清唱之曲家顾阿瑛有交往。明嘉靖三十二年（1553），《浣纱记》作者梁辰鱼曾南游温州。（见梁辰鱼《江东白苧》卷下）但是，昆剧传入温州以及永昆形成的年代，均不详。

根据现有记载，清乾隆年间，平阳县昆剧小班已受到赞扬（清张綦母《观小儿班》诗）。道光年间，温州观众爱“昆曲者不过十之三”（清梁章钜《浪迹续谈》），已渐趋衰落了。当时，永昆专业班社仅存蔼云、秀柏两班，后一殁于海，一死于疫，曾一度中断。同治间，重新组成同福、品玉两班，并涌现了蒲门生（正生）、阿桃（小丑）等名演员（黄一萍《温州之戏剧》）。清光绪初，永昆重新崛起，至民国初年达到鼎盛。在此期间，永昆班社达三四十个，著名的有锦福、日秀、三星、金玉、新同福、小同福、新品玉、品福、玉福、祝共和、锦花春、洪春、一品春、江南春等，而同福、品玉始终是永昆的两大台柱。其中新品玉班曾于 1913 年赴上海演出。此外，还有若干乱弹、皮簧戏班兼演昆剧。二十世纪三十年代以后，永昆又趋于衰落，仅存同福、新品玉 、一品春等少数半职业昆班，挣扎在民间。1951 年，以上三班合并为巨轮昆剧团，1955 年改名永嘉昆剧团。“文化大革命”中与京剧团合并，1979 年恢复建制，重新演出，并再次招收新学员，培养永昆接班人。

永昆最能体现其剧种特色的是声腔（包括语言和唱腔）和伴奏音乐。它和苏昆之间既有同牌同调、也有同牌异调现象，并具有苏昆所没有的一些曲牌。总的来看，永昆曲调字位较密，节奏明快，一般不用赠板。其自编剧目中唱腔音乐，呈现出更大的民间特点和灵活性。丑脚多用温州方言 ，其它脚色虽用中州韵，但也带土音。在打击乐方面保存了较为古朴的民间锣鼓特点，大鼓使用较多。在记谱方法上，工尺谱与三指谱并用，前者多为乐队所用，艺人则多半使用三指谱。永昆曲牌和演唱上的这些特点，可能与早期永昆戏班从其它声腔戏班演变而来，继承了海盐腔的唱法有关。永昆的表演，总的说比较古朴、自然、明快，没有苏昆那么细腻、委婉，但仍以生、旦为主，而且粗中有细，故文戏较多。著名演员也以生、旦比较突出，如名旦高玉卿（小名大姆）饰《荆钗记》之钱玉莲、《白兔记》之李三娘、《长生殿》之杨玉环、《绣襦记》之李亚仙；名小生蒲门生、杨银友等饰演的《绣襦记》之郑元和、《金印记》之苏秦、《玉簪记》之潘必正等，皆脍炙人口。生脚中以穷生戏（俗称“拖鞋”戏）所占比重较大，获得较大发展，表演极其细腻而有层次。如《绣襦记·当巾》中的郑元和等，为永昆所擅演，以善于刻画人物心理而著称，永昆的丑脚戏也很突出，民间甚至有“无丑不成戏”之谚。“严寿”、“狗洞”、“醉皂”、“罗梦”、“秋江”等出均为永昆丑脚之名剧。相反，武戏并不多，也无明显的武打程式，而是多吸收当地南拳套路，甚至用真刀真枪，场面热烈而惊险，真实感很强。永昆许多角色的表演和脸谱，还常用动物暗喻，模拟动物形象，如董卓似骚公鸡，白素贞、青儿似蛇，娄阿鼠似鼠等。永昆的剧目，现知有大小一百二十余个，有以下一些特点：一是元代和明初的传奇剧目较多，唱腔和表演均很古朴。如《荆钗记》、《琵琶记 》、《白兔记》、《杀狗记》、《精忠记》、《金印记》、《八义记》、《绣襦记》等。二是李渔的作品多，其十种曲，永昆常演的就有《风筝误》、《比目鱼》、《蜃中楼》、《意中缘》等八种。三是独有剧目多，如《失金卖拳》、《打熊》（《绝闯山》）、《杀金记》、《对金牌》等都是。可知除吸收一些其它剧种的剧目外，较注意题材的地方性和民间性。四是本戏较多，一夜演一本。为了突

出主线，使情节更加紧凑，对某些场次还进行了压缩、合并，如《琵琶记》的“庆寿”、“逼试”、“南浦”三场并为一场，删去了“规女”、“教女”等场次。这些特点，大部分与永昆的基本观众是农民有着密切关系。

永昆是浙南地区最早使用舞台布景的剧种，晚清时已有这方面的记载。目前搜集到的一些单片抄本上就写有舞美要求的提示。如《玉簪记》的庵堂，摆的是从庙中移来的菩萨；《火焰山》则满台焰火，烟雾腾腾；《蜃中楼》的海景，《比目鱼》的台中台，《长生殿》的月宫，《鹊桥会》的天宫，用的都是立体装置，在这方面各戏班都有一些独特的创造。此外还注意到运用灯光、音响效果来烘托舞台气氛。清同治、光绪年间，当舞台照明还用油𬭚和松明时，艺人已经运用各种色彩的纸壳作为灯罩来表现舞台特定环境了。又如《窦娥冤·斩娥》一场，除了在音乐上运用脚鼓、长号来加强法场的悲凉气氛外，还用铜钱夹在纸板中挥动，来表现飞沙走石，用白纸片表示雪花。品玉班的演员阵容不及同福班，但能借助舞美的奇谲变幻和服饰的新颖来取悦观众。“品玉行头好，同福价钱老”的民谚，至今犹在流传。永昆对于火彩也很有讲究，什么人物出场放什么火彩，都有一定的章法，成为戏班的一种绝技。且火彩名目繁多，有“天王托塔”、“太公钓鱼”、“白蛇出洞”、“双龙抢珠”、“酒杯彩”等。永昆剧目《九龙柱》、《天喜柱》、《火焰山》等因放火彩较多，故称“彩头戏”。

金华昆剧　是昆剧传入金华一带地方化了的一个支脉。流行于浙江金华、衢州、严州旧府所属各县。明代未见记载。至清初，婺州“民不知书，独好观剧”（王宏撰《山志》卷四《传奇》）。清乾隆年间，金、衢、严一带除了演唱昆腔之外，还盛行石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等声腔，且“时来时去”（江西巡抚郝硕奏折）。

早期金华昆班已无考。已知清末的有兰溪金家村昆班“孩儿班”(1853)，金华大恩玉班(1865)、小恩玉班(1885)，龙游叶联玉班(1890)，义乌傅金玉班(1895)，钱春聚班(1905)，遂昌叶群玉班(1908)等二十八班。民国年间的有胡春聚(1914)、王金玉(1914)、金联玉(1917)、王联玉(1917)、庄金玉(1917)、蒋春聚(1919)、蒋金玉(1921)、何金玉(1924)、徐春聚和民生乐社(1934)等班社。此外，金、衢一带，尚有兼唱高腔、昆腔的“两合班”、兼唱高腔、昆腔、乱弹的“三合班”和兼唱昆腔、乱弹、徽调的“二合半班”。二十世纪三十年代以后，金华昆剧日渐衰落，至1949年，只剩义乌的何金玉一个职业班社和兰溪金家昆班、宣平民生乐社两个业余昆班了。1950年何金玉班亦散。1955年，当时的宣平县在民生乐社的基础上，吸收了盛元清、何三弟、胡德金等专业艺人，成立了宣平昆剧团（后宣平与武义并县，改称武义昆剧团）。“文化大革命”期间并入武义县婺剧团。自此，金华昆剧再无专业剧团，唯兰溪金家业余昆剧团等还断续演出。

金华昆剧长期流动于农村，演出于庙台、草台，以农民与手工业者为主要观众，且长期与流行于当地的弋阳、青阳、四平诸腔以及后来的西安、西吴、侯阳等高腔和乱弹、徽戏或在一地各自演出，或合班演出，因而受其影响，形成了朴素、明快、夸张、粗犷的艺术风格。

剧本不追求文字雕琢、格律严谨，而讲究情节曲折、通俗简明；唱念不追求流利婉转、四声规范，而重在铿锵气势、表情达意；表演不追求细腻精工、默守程式，而强调神似意到，粗犷劲健。苏昆与金昆虽是“腔调略同，声各小变”，其艺术道路却显然不同。前者常演出于红氍毹，后期偏重演出折子戏、文戏和唱功戏，而后者演出于草台，重大戏、武戏和做功戏；前者追求典雅，而后者注重通俗。

金华昆剧的演出剧目分折子戏与本戏两部分。“闹头台”后，往往演出三至四出折子戏，被称为“开台戏”，常演的计有：《鸣凤记》的“写本、斩杨”，《狮吼记》的“梳妆、跪池”，《一捧雪》的“搜杯、斩莫”，《绣襦记》的“莲花、剔目”，《渔家乐》的“相梁、刺梁”，《占花魁》的“卖油、接吐”，《三国志》的“训子、单刀”等等，通常能演五六十出。“开台戏”完后，需闹二台，然后演出大戏，称为“正本”或“正目”。大戏号称有三十六本，如文戏《荆钗记》、《琵琶记》、《长生殿》、《风筝误》、《十五贯》、《摘桂记》、《钗钏记》等；武戏《麒麟阁》、《铁冠图》、《倒精忠》、《翻天印》(习称为“四本娘戏”)。以及不少罕见剧目，如出于《封神演义》的《玩鹿台》、《兴周图》；出于《西游记》的《火焰山》、《九曲珠》、《无底洞》、《通天河》；以及《金棋盘》(薛家将故事)、《取金刀》(杨家将故事)、《飞龙传》(赵匡胤故事)、《飞龙凤》等。这类武戏剧目占金昆剧目的极大部分。由于情节生动，场面热闹，通俗易懂，颇受观众欢迎。所演文戏多为名家传奇，通常需分上下本才能演完，金华昆剧往往删节场次，浓缩成一本，变拖沓为紧凑称之为“花”，如《花荆钗》、《花琵琶》、《花飞龙》(图为其“打郎屠”一折)等。



金华昆剧的词曲为曲牌联缀体，大多不成套。有些曲牌(包括唱词)还可以多戏通用，称为“堂众曲”。特别是在一些所谓“提纲戏”中，无固定唱词，只要曲牌或气氛对头，演员往往可用“堂众曲”张冠李戴地套用。之后，有些曲子演员干脆只做不唱，如〔点绛唇〕、〔风入松〕、〔哭相思〕、〔泣颜回〕之类，又渐渐演化成制造气氛，烘托表演的器乐曲。金华昆剧的乐队一般为六人，即正吹、副吹、三手、鼓板、小锣、大锣。以笛主奏，伴以笙、提琴、三弦、大小唢呐，以及大锣(苏锣)、大钹、小钹、小锣、大鼓等，以单皮鼓和夹板击节。其语音虽宗中州韵，但通用金华书话。丑脚仍保留用苏白，但也不纯。

金华昆剧的脚色行当，分花面堂、白面堂和旦堂。花面有：大花面(净)、二花面(副)、小花面(丑)；白面有：老生、老外、小生、副末；旦脚有：花旦、正旦、老旦、作旦、正贴、副贴和小旦。脚色无文武之分，各行都必须文武兼备。另有一“杂”脚，专演龙套、神仙、老虎、狗之类，并兼管“三箱”(刀枪把子、小道具、鞋帽)。

金华昆剧的表演因多在广场演出，动作讲究夸张，表情往往以动作来表达，讲究“武戏慢慢来，文戏踩破台”，往往文戏武做，武戏文做。由于金昆演出的剧目多神话戏，加上角色多而演员需一人扮演多角，故使用面具特别多，有整个头套的（如罗汉），整个脸部的（如魁星），上半个脸的（如土地公），只是鼻部的（如金兀术），又有一种如帽子般代替女人发型和头饰的（彩旦常用），称为“懒梳妆”。

金华昆剧的舞台美术，早期亦以一桌二椅标示不同场地和景物，通过服饰特别是龙套的服饰来烘托全戏的舞台色彩和气氛。到了后期（清末），又在特殊装扮上大加发挥，以加强戏剧效果，如《取金刀》“破阵”一场，出现了多头神、长手神、大头鬼、小头鬼、蚌精等，《九曲珠》中出现的舞狮等等。直到民国时期，金华昆剧的舞台美术还是基本体现在演员身上，舞台上除使用一块城门片外，尚无其它布景。中华人民共和国成立后，才有所改进。

二十世纪二十年代至五十年代，金华昆剧的著名演员计有：花旦宝金、何三弟，大花面张贵、定广、张顺、钱银泰，小丑陈明钱、盛元清等。

绍　剧　又名“绍兴乱弹”，俗称“绍兴高调”、“绍兴大班”。是以唱乱弹为主的多声腔剧种。中华人民共和国成立前，亦曾一度称为“越剧”，1950年定名为绍剧。流传于绍兴、宁波、杭州等地区以及上海一带。

关于绍剧的渊源，无文字记载，一般认为形成于清康熙年间，有近三百年历史。乾隆年间，绍兴乱弹已十分兴盛。当时会稽人鲁赓文在《鉴湖竹枝词》中写道：“罢奏霓裳却凤笙，首春逐疫半严城。踏歌角觝余风在，夜夜高棚演月明”。原注：“元夜，村巷演《月明度柳翠》之剧，云以逐疫也。”元宵灯节演剧，称为灯头戏，至期特演《月明度柳翠》之剧，是绍兴乱弹班的惯例。道光年间，乱弹班社林立，“越剧（指绍剧）戏部最多，唯‘五福’、‘长春’、‘老保和’三部，素称出色”（沈香岩《鞍村杂咏》）。同治年间，有老玉成、鸿福老玉成、福寿霞庆等班，著名艺人有老生大传忠、小传忠、世贵，小生双𡋾，大花脸阿八、二花脸上照阿毛，旦林万玉等。光绪至民初，有章玉成连记、鸿秀章玉成、明月新吉庆、老双鱼新吉庆、新双鱼吉庆、双鱼新吉庆、老长安吉庆、百队新吉庆、大官霞庆、四香霞庆、双鱼景林、双鱼景福、锦秀吉庆、义兴玉成、鸿福新吉庆、新生玉成、华景台等戏班，其中老玉成、鸿福老玉成班则从同治间延续下来。著名演员有二花脸王阿二、阿富，旦王六，丑王茂元、林世海，旦胡凤林，大花脸胡福奎，武生六八、老生林芳锦、筱凤彩、梁幼侬等。

自清末民初开始，绍剧升平舞台等进入上海，在虹口大春园戏院、镜花院、笑舞台、大世界等处演出。至1934年前后，筱凤彩、梁幼侬相继病故，林芳锦年老停演。继起者有老生吴昌顺、筱芳锦、陈鹤皋，大花脸胡福堂、筱扬松，二花脸汪筱奎，老外陆长胜等，演出连台本戏《西游记》、《济公案》等。抗战期间，在上海的绍剧戏班不多，至1945年只有同春班

一个，但阵容较强，名家辈出。除吴昌顺等之外，又涌现了老生七龄童、十三龄童，武生六龄童，旦脚筱玲珑、章艳秋等(见图)。六龄童的悟空戏，独树一帜，名闻遐迩。



二十年代以后，在绍兴本地城乡，绍剧一直颇为兴旺。抗战之前，有越中第一舞台、文明舞台、林贵舞台、新大世界、新大鸿福等二十余班。抗战以后，绍兴民众教育馆搞旧剧改革，进行登记，先后入册者有近五十个班，其中绝大多数是乱弹班。

中华人民共和国成立初期，有同春、同兴、新民等九个民间职业剧团。后经登记、合并，数量虽稍有减少，但由于招收了新学员，办了数期培训班，培养了接班人，使绍剧得到较大的发展。1956 年改同春绍剧团为浙江绍剧团。1965 年有专业绍剧团六个。“文化大革命”中绍剧受到摧残，粉碎“四人帮”后得到复苏。到 1982 年，有浙江省绍剧团和绍兴县、萧山县等三个专业绍剧团、一个绍剧训练班。

绍剧主要唱乱弹，部分剧目唱调腔，个别唱昆曲，尚有部分小调俗曲，作为插曲使用。乱弹主要唱三五七、二凡，兼唱扬路、西路。二凡据说源于〔西秦腔二犯〕，唱腔激昂、悲壮，共有散板形态的〔导板〕、〔浪板〕及整伴散唱形态的〔慢板〕、〔流水〕、〔快板〕等五种板式，是一种以散唱为特点的唱腔。三五七是一种由曲牌体向板式变化体过渡的唱腔，属吹腔。它拥有多种不同词格的句式，如“六字句”、“七字句”、“短句”、“双顶头”、“落山虎”等。其中以〔太平三五七〕最为常用，它的上句多唱三字、五字，下句唱七字(也可唱七字、十字齐言上下句及其变格)，因而以三五七命名整个腔调。绍剧的传统剧目，有以唱三五七为主的，也

有以唱二凡为主的。有时两腔用于一戏，抒情叙事之处，多唱三五七，激烈冲突的场合，多唱二凡。三十年代，绍剧在上海受到京剧等剧种的影响，二凡唱腔发展了长腔拖调（俗称“海底翻”），受到观众的欢迎，因而逐渐成为绍剧的主要唱腔，三五七则逐渐降到次要地位。

乱弹因唱腔的定调不同，又分为尺调、正宫调、小工调。其中尺调出现最早。尺调时期的剧目，艺人称之为“老戏”，其中有十八本大戏，称为“老十八出”，即《对珠环》、《药茶记》、《钓金龟》、《三官堂》、《四国齐》、《雌雄鞭》、《宝莲灯》、《百花台》、《阴阳斗》、《打登州》、《龙虎斗》、《紫霞杯》、《双贵图》、《赐绣旗》、《金玉缘》、《打金冠》、《奇双会》、《双鱼坠》。这些剧目大多为浙江各乱弹剧种所共有。尺调剧目现存共三四十本，为数不多。乾隆时，花部乱弹盛行，受扬州乱弹的影响，一批剧目，如《贵妃醉酒》、《昭君和番》等，为绍剧艺人吸收搬演。同时，扬州乱弹的一种吹腔，也传入绍剧，绍剧艺人称之为〔扬路〕。但是以〔扬路〕演唱的剧目，在绍剧中为数甚少。在扬州乱弹的影响下，绍剧产生了其基本调尺调的反调，即正宫调。正宫调时期的剧目，艺人称之为“时老戏”，如《后硃砂》、《轩辕镜》、《斗姆阁》、《通天箫》、《玉龙球》、《双合桃》、《太狮图》、《龙凤锁》、《双剪发》等这类剧目大多是绍剧在绍兴本地所发展、丰富的，为其它兄弟剧种所罕见。正宫调剧目在绍剧中为数最多，正宫调时期同时演唱尺调剧目，清末以后，绍剧又发展了正宫调的反调，即小工调。小工调时期的剧目，艺人称之为“时戏”，这段时期的剧目，多移植自京剧，如《打严嵩》、《席棚会》、《战马超》、《徐策跑城》、《红鬃烈马》等。同时亦演唱尺调、正宫调剧目。绍剧深受调腔影响，其吹打曲牌及锣鼓，大多来自调腔。据嵊县绍剧艺人说：绍剧与调腔班社，为丰富上演剧目以满足不同观众的欣赏要求，曾互相交换了十一本大戏。绍兴的乱弹班能演调腔《南唐》、《梳妆楼》两本，此外尚有《白玉锁》、《绿柳庄》等小戏；在部分乱弹剧目里，还把调腔曲牌作为插曲演唱。绍剧整本戏如《两重恩》中，插入绍兴目连戏的部分鬼戏折子，略微变动情节，使其贯通，替代目连戏作祛邪祀鬼的演出，称为“平安大戏”，绍剧的武功亦由此受到目连戏及民间武技的影响。至今绍剧中，尚保留有《无常》、《女吊》、《男吊》等目连戏折子，绍剧的西路、西路二凡唱腔，来自诸暨西路乱弹，剧目仅《斩貂》一折，以尺调演唱。

绍剧兴起后，盛行于浙东各地，按其演出特点、流行区域、从业人员的不同，形成各种支派。以演文戏见长者，称为“文班”。以武戏见长的，称为“武班”。武班拥有一批武戏剧目，如《神州擂》、《蜈蚣岭》等。其武技如“推车筋斗”等，颇具特色。清末以来，因武技乏人继承，武戏逐渐衰落。嵊县的乱弹班以老紫云最为著称，其后的班社，亦多以“紫云”为名，如裘老紫云、德老紫云、文武紫云等，后即以“紫云班”泛指嵊县的绍剧班社。忙时务农，闲时演戏的半职业班社，多在山区演出，称为“沿山（闲散）班”，亦有其特有的剧目，如《螂竹图》、《飞熊剑》等。以道士为主组成的，称为“道士班”。以演出特有剧目《孟姜女》，并有翻九楼杂技表演作为超度亡灵仪式的道士班，俗称“孟姜班”。

绍剧的演员行当为白脸堂(老生、小生、外、末)四人,花脸堂(大面、二面、小花面、四面)四人,旦堂(正旦、花旦、作旦、老旦、五旦)五人,共十三人,艺人们称之为"十三先生",民初又增加了帮小生、外末、六白脸、副大面、五花脸,合称"十八子弟"。作为社戏的绍剧,过去多在庙台广场演出,表演粗犷豪放,动作强烈夸张,简练朴实,具有浓郁的乡土气息。进入上海后,受京剧影响,表演风格亦逐渐与京剧相近。

中华人民共和国成立后,经过整理改编的传统剧目《龙虎斗》、《芦花记》、《孙悟空三打白骨精》以及新编历史剧《于谦》等,有较大的影响。《孙悟空三打白骨精》在1960年拍成彩色电影,在全国放映。

婺 剧 俗称金华戏。以金华为中心,流行于浙江之金华、衢州、处州(今丽水)、严州(今建德)旧府属各县和台州部分地区,以及赣东北的玉山、上饶、贵溪、乐平、景德镇一带。元末明初,金华一带南戏盛行。明万历以后,昆山、弋阳、青阳、四平诸腔,以及产生于本地的义乌腔先后在这一带流行。至清中叶,乱弹、徽戏流入,接着滩簧、时调亦在这一带盛行。多种声腔长期在同地演出,相互吸收搬演,逐渐形成了多形式的合班。由于语言、表演风格以及打击乐、服装、道具等的渐趋统一,从而形成了拥有高腔、昆腔、乱弹、徽戏(主要包括徽乱和皮簧两种声腔)、滩簧、时调等声腔的"多声腔剧种"。因金华古称婺州,1949年秋,该剧种定名为婺剧。

流行于金、衢一带的徽、池、四平诸腔,由于语言等原因,逐渐地方化而成为本地声腔。连同本地的义乌腔,传至清乾隆年间,统称为"高腔"。今婺剧中尚存西安、西吴、侯阳三种高腔。其演出剧目,均为明代传奇本,以锣、鼓为节,顺口而歌,有帮腔。西安高腔兴于衢州,因衢州古称西安,故名。这种高腔源出于弋阳腔而稍变,字多音少,较低而雅,一般认为它是四平腔的遗响。剧目现存有:《槐荫树》(《槐荫记》)、《合珠记》(《珍珠米糷记》)、《葵花记》、《白蛇记》等十八本。西吴高腔,流行于金华一带,因多次在金华北乡西吴村开设科班传艺而得名。唱腔质朴流畅,常出现商、徵调式的滚唱,人们认为它是徽(徽州腔)、池(青阳腔)调的一个支脉。剧目现存有:《白兔记》、《鲤鱼记》(《鱼篮会》)、《青梅会》等十多本。侯阳高腔,以东阳、义乌为流动中心,其名称来源无考。唱腔豪放粗犷,大锣大鼓,擅演武戏,剧目现存有:《古城会》(《古城记》)、《平征东》(《白袍记》)、《后花园》(《卖水记》)、《黄金印》、《拾义记》等十多本,有人认为它是义乌腔的遗音。

高腔与昆腔一度相互争胜,后又逐渐兼唱,而出现昆、高合班,俗称"两合班"。昆高合班促使高腔逐渐改徒歌干唱为加笛、三弦、提琴(一种匏壳板胡)等昆腔乐器伴奏。在大段表演时,亦使用昆腔的伴奏曲牌如〔点绛唇〕、〔懒画眉〕、〔哭相思〕等。西安高腔且在唱腔中出现过门。清中叶乱弹盛行于金华一带,又逐渐出现兼唱高、昆、乱的"三合班"。唱西安高腔的称衢州三合班,晚清以后多以"文锦"为班名;唱西吴高腔的称金华三合班,多以"品玉"为班名;唱侯阳高腔的称东阳三合班,多以"紫云"为班名。清末民初,高腔已日见衰微,

至二十世纪二十年代，西安、西吴高腔已绝响。直到五十年代初，从兰溪农村请回了仅存的高腔老艺人江和义，吐录了三十多本西安、西吴高腔剧本，并举办了高腔训练班，这两种高腔才得以复苏。侯阳高腔晚清最盛时，曾达“六十面锣”(六十个班社)，后日渐衰落，至中华人民共和国成立时，尚存三个东阳三合班(后并成东阳、武义两个婺剧团)。五十年代常演剧目尚有西安高腔的《槐荫树》、《合珠记》，西吴高腔的《白兔记》、《乌盆记》、《青梅会》中的《三拷吉平》，侯阳高腔的《黄金印》、《拾义记》、《平征东》、《鹦鹉记》(《白鹦哥》)、《后花园》等剧。其中《槐荫分别》(《槐荫树》中一折)曾参加华东首届戏曲会演并获奖。《黄金印》(见图)、《米糷敲窗》(《合珠记》中二折)、《父子会》(《拾义记》中一折)均参加浙江省戏曲会演并获奖。六十年代后，婺剧高腔则演出日少。



婺剧中的昆腔，是昆山腔流传至金华一带的一个支派，因长期演出于农村的庙台、草台，以农民为主要观众，因而唱腔重“喷口”，表演较粗犷，演出剧目以武戏、本戏、做工戏为主，有一批罕见剧目如：《金棋盘》、《翻天印》、《通天河》、《飞龙传》等。人称“金华昆腔”，亦称“草昆”。除婺剧三合班兼演昆腔戏外(一般为十八个本戏)，尚有许多专唱昆腔的班社(详见“金华昆剧”条)。

婺剧中的乱弹，系专指以唱三五七和二凡为主的声腔。据艺人相传，乱弹系从安徽宁国一带经天目溪传入金华府属的浦江县，故婺剧中的乱弹，习称“浦江乱弹”(过去有“金华乱弹”、“东阳乱弹”、“处州乱弹”等名目，实均源出于“浦江乱弹”，大同小异)。清中叶已在金华一带盛行，而安徽早已绝响。三五七因其句式有上句为三字、五字，下句为七字，故名。是一种由曲牌体向板式变化体过渡的唱腔，不分男女宫，只有快、中、慢之分而无〔流水〕、〔散板〕、〔导板〕等其它板式，属吹腔系统。二凡唱腔高亢激越，北气甚浓，唱时以枣木或檀木梆击节，有〔导板〕、〔夹板流水〕、〔滚板流水〕等辅助板式。有人认为二凡源出于〔西秦腔二犯〕。婺剧乱弹除少数剧目单唱二凡外，大多两腔合用于一戏，抒情时唱三五七，激昂处则唱二凡。主要伴奏乐器为笛或小唢呐，辅助板胡和“金刚腿”(亦称“牛腿琴”)。乱弹班亦兼唱芦花调(吹腔，属徽班乱弹，详见后)。乱弹剧目以家庭纠葛为内容的较多，如《碧玉簪》、《玉蜻蜓》、《药茶》、《碧桃花》、《施三德》、《两重恩》等。曲调变化最为丰富的戏，称为“乱弹尖”，其剧目有《芦花絮》、《贵妃醉酒》、《打樱桃》、《山伯访友》、《昭君出塞》、《浪子踢球》等。此外，也有部分历史演义戏如：《花精忠》、《兴周图》、《牛头山》、《紫金镖》、《烈火旗》(《日旺牌》)等。

婺剧中把“皮簧”和“芦拨”（又称徽班乱弹，简称徽乱）习称为“徽戏”。徽戏从徽州流入金华一带。一从水路沿新安江经建德、兰溪至金华；一从山路经婺源（当时属徽州府），过分水岭流至开化、龙游一带。此外在赣东北流动演出中，与当地的广信班亦有所交流，主要为新安江一路。由于交通（一水相连）、商业（大批徽商落户金华一带）、政治（历次战争，大量皖南人移居金华一带）等原因，自乾隆、嘉庆乃至道光以后，徽戏在金华盛极一时。

徽戏中的芦花属吹腔类，亦称“芦花梆子”，曲调分男女宫（腔），与三五七有血缘关系。有旋律变化名称，如“顶头板”、“叠板”、“游板”等，而无〔导板〕、〔流水〕、〔紧板〕等板式。徽戏中的拨子则属板式变化体音乐结构。拨子亦常与芦花合用于一戏，抒情时唱芦花，激昂时唱拨子。此外，尚有咙咚调（艺人称为龙宫调），亦属吹腔一类。

徽戏中的“皮簧”，分西皮、二簧两类。二簧又分老二簧、二簧、反二簧、小二簧四种。老二簧用小唢呐伴奏，竹梆击节，无男女宫（腔）之分，豪放雄壮；二簧分男女宫（腔），板式变化丰富，已有〔导板〕、〔二簧〕、〔流水〕、〔紧皮〕等板式，质朴悲壮；反二簧为二簧之反调，唱腔苍凉沉郁；小二簧脱胎于女宫芦花，亦称二簧平板，不分男女宫（腔），曲调轻松欢快。西皮板式丰富，较之二簧，增加了〔慢都（垛）子〕和〔紧都（垛）子〕，曲调激昂活泼；〔反西皮〕为西皮中〔西皮〕之反调，曲调凄楚哀郁；〔花西皮〕实即〔西皮〕加花，或在句尾耍腔，或将小调之类溶入，使曲调更加活泼轻快。徽戏剧目十分丰富，过去号称七十二本“案本戏”（完全按照案头脚本演唱的戏），而实际演唱的大戏有一百余本，小戏一百余出。大戏唱“芦拨”的如《打金冠》、《探五阳》、《珍珠衫》、《双贵图》、《双合印》，唱“皮簧”的如《祭风台》、《上天台》、《龙凤配》、《双玉镯》、《牡丹记》等；小戏有：《滚鼓山》、《三结义》、《打灶分家》、《神州擂》、《打銮驾》等。过去常以所谓“三亭四阁”为代表，“三亭”即《荣乐亭》、《万寿亭》、《感恩亭》；“四阁”即《龙凤阁》、《九龙阁》（《九龙谷》）、《回龙阁》（《回笼鸽》）、《沉香阁》。有亭有阁，无非表示丰富，取其吉利。



婺剧中的滩簧戏，源出于坐唱戏文的苏州滩簧，最初由船娘（一种水上艺妓）溯浙江传至金华一带，城乡随之纷纷出现业余坐唱班，清末民初由徽班艺人搬上舞台。初多为“前滩”（南词滩簧）剧目，如《断桥》、《覆钵》（《白蛇传》）、《拜月》（《连环记》）、《醉归》（《翠屏山》）、《芦林相会》（《跃鲤记》）等。后又传入部分“后滩”（花鼓滩簧）剧目如《卖草囤》之类。滩簧戏多为折子小戏，如《安安送米》（见图）等，向未独立成班，初由徽班兼演，后各婺剧班社均兼演滩簧戏。

婺剧的时调戏，是各个时期“时行小戏”的统称。除高、昆、乱、徽、滩之外的诸腔杂调，

均习归时调戏。其中有属青阳腔的《王婆骂鸡》，属“南罗”的《李大打更》、《打面缸》，属地方小调的《走广东》、《卖绵纱》等。时调戏亦多为小戏，向未独立成班，由徽班兼演。

婺剧因其所兼唱的声腔不同，有多种班社组织形式，至四十年代，尚有兼唱高、昆、乱的三合班，专唱乱弹的乱弹班，专唱徽戏的徽班和兼唱昆、乱、徽的“两合半”班。“两合半”班由三合班演变而来，初因高腔观众日少，三合班只唱昆、乱，后徽戏盛行，遂兼唱徽戏，而人们认为徽戏不及高腔古老，且能演的徽戏不足十八本，(习惯认为十八本才能算一台)，故贬之为“两合半”，后来约定俗成，称此类戏班为“两合半”班，1949年时，婺剧有紫云、和平、五星三个三合班；周春聚、五恒二个“两合半”班；新春一个乱弹班；和鸿福、新新第一台、民生、乐天、徐乐、红旗、拥和、大荣春八个徽班。至八十年代，尚有浙江、金华、兰溪、义乌、遂昌、缙云、建德、衢州、江山、浦江、东阳、武义十二个婺剧团。

婺剧的脚色行当原为十二色，分别为四旦堂：花旦、作旦(亦称贴旦)、正旦、老旦；四白面：老生(亦作正生)、老外、小生、副末；三花面：大花面(净)、二花面(副)、小花面(丑)和一杂脚。至清末，增加了武小旦和四花面(副净)二色，杂脚由管“三箱”者兼，算半个脚色，称为“十三顶半网巾”。后又增加“三樑旦”(衢州一带称花旦为大樑旦，称作旦为二樑旦，三樑旦意即第三档次的旦脚)和小旦(学徒，亦称“拜堂旦”)二色，成为十五个半脚色。婺剧长期以来均由男演员扮演。至二十世纪三十年代，受京剧“髦儿班”和女子越剧影响，先后办起“民生舞台”、“文化舞台”等五个女科班，始有女演员登台。婺剧近代著名演员旦有李宝剑、张学文、周越先、徐汝英、葛素云、郑兰香；小生有王金龙、周越桂、潘池海；老生有江和义、胡方琴、胡梦兰、徐锡贵、李朝梭、叶阿苟、陈石法；老外有沈明春；大花面有：胡智钱、胡吉光、章汝金；小花面有应阿尧、俞兰英、徐东福、吴光煜；以及二花面鲍智富，老旦俞大苟、徐仙芝，武小旦王樟起等。著名乐师有汪海水、江济亭、徐圣森、范聚土、王贵达、杨土苟、朱祖域、陈金声(作曲)等。

婺剧长期流动于农村，演出于广场，因而它的服装多用红、黄、绿(蓝)、白、黑原色，大红大绿，对比鲜明，花纹多为粗线条，制作却十分精致。不仅蟒、靠，连“龙套”均用金线蟠绣。其打击乐用大锣、大钹、大鼓，气势十分雄壮。表演风格粗犷、古朴、夸张，生活气息浓郁，而粗中有细，刚中藏柔。它不但保留了许多古朴的面具和大量颇具特色的脸谱，以及许多傀儡、傩舞等古老的表演动作和程式，且拥有变脸、耍珠、舞叉、窜火、红拳、七十二吊等大量特技表演。各行脚色大都文武不挡，而往往文戏武做，武戏文做。四十年代以前，其服装本无水袖，因而表演多在手腕和手指上下功夫，形成了别具一格的表演艺术风格。

诸暨乱弹　又名西路乱弹。曾流行于绍兴地区所属各县。是一个以演唱乱弹为主，兼唱徽戏(包括皮簧、徽乱等声腔)、梆子、调腔等多种声腔的地方剧种。

诸暨是浙江的历史古城。明、清两代，该地区戏曲演出十分兴盛。但在清中叶以前没有记载。清中叶以后，为诸暨乱弹全盛时代，仅诸暨一县，就有乱弹班社数十个，如老长春、

老洪福等。后来徽戏流入，乱弹班亦兼演徽戏。清末，诸暨乱弹渐趋衰落，班社亦随之减少，自民国初年至抗日战争前，仅有文明阳春、文明长春等三、四个班社。抗战时期，战乱连年，艺人星散。从抗战胜利至中华人民共和国成立前夕，仅存文明洪福一班，时演时辍，勉强支持。1960年冬，在省文化部门的关心下，诸暨县文化主管部门，召集流散的诸暨乱弹艺人，举行内部演出，并决定拨款抢救该剧种。1962年，以老艺人金红茂（花旦）、王天木（小生）、李才标（正旦、老生）、王梅堂（正吹）等九人为教师，先后招收艺徒二十余人，成立了诸暨乱弹剧团。1965年冬，诸暨文艺团体进行整顿，诸暨乱弹演职员渐次转业，乱弹剧团解散。

诸暨乱弹的演出，多具社戏性质，除邑城隍庙等地演戏赛神外，尚有五月十六日红门关王庙、六月二十三日城邑火神庙、七月初七保安柳仙殿等地的演出，皆为祈神求福所设。其次，又有与集镇贸易会市密切相连的"会市戏"，如二月二十二日在王家井、三月一日在蒋坞庙、八月初三在应店街等皆有会市演出。《诸暨县志》载，在诸暨江藻，"每岁十月二十四演剧，百货骈集，帆樯相属"，来者远自闽、皖、赣、苏及浙之东、西，此集市演剧之风，由来已久，且颇为浩大繁盛。此外，尚有为宗族祠堂演出的家谱戏，为保地方安宁演出的太平戏等。

诸暨乱弹以〔三五七〕和〔二凡〕为基本唱腔，部分剧目演唱扬调。〔三五七〕有〔起板〕、〔小桃红〕、〔顶头板〕、〔游板〕、〔叠板〕、〔滚板〕、〔落山虎〕等各种变化。〔二凡〕有〔导板〕、〔二凡板〕、〔流水〕、〔紧板〕等板式。乱弹的唱腔有两种定调，一曰尺调，笛全按作6(la)，板胡定弦5—2，为其基本调；一曰正宫调，笛全按作2(Re)，板胡定弦1—5，为尺调之反调乱弹的传统剧目有三百多个，以尺调演唱的有：《施三德》、《日旺牌》、《双鱼坠》、《两重恩》、《碧桃花》、《两重缘》、《绣鸳鸯》、《打登州》、《双龙会》、《清官册》、《挂玉带》、《双救驾》、《义侠记》、《药茶记》、《双贵图》、《文武升》、《紫薇亭》、《万里侯》、《打金冠》、《奇双会》、《古玉杯》、《欢乐亭》、《三官堂》、《合银牌》、《九锡宫》、《双钉记》、《玉蜻蜓》、《百花台》、《珍珠塔》、《牛头山》、《串珠记》、《碧玉簪》、《征北传》、《铁笼山》、《龙虎斗》、《全家福》、《凤凰山》、《紫金镖》、《五龙会》等。以正宫调乱弹演唱的剧目有《黄金塔》、《银川关》、《天缘配》、《列国志》、《大香山》等，为数不多。以演唱扬调为主的剧目有《芦花记》、《打樱桃》、《五代荣》、《长生乐》、《翠花缘》、《乌龙院》等。诸暨乱弹多以家庭戏为主，故有"宜路（指绍兴乱弹）为天下，西路（指诸暨乱弹）为人家，小歌班（指越剧）为老嬷（读mó，即老婆）"之谚。

诸暨乱弹中的徽戏，来自杭嘉湖水路徽班，以演唱〔西皮〕、〔二簧〕为主。以〔西皮〕演唱的剧目有《临潼山》、《斩梁王》、《反长安》、《回龙阁》、《青石岭》、《借赵云》、《黄鹤楼》、《芦花荡》、《破洪州》、《虹霓关》、《战濮阳》、《黑风帕》、《磐河战》；《战长沙》、《竹林计》、《打金枝》、《摩天岭》、《铁弓缘》、《七星灯》、《九龙山》等；以〔二簧〕演唱的剧目有《武当山》、《上天台》、《大保国》、《大回朝》、《二进宫》、《三进士》、《渭水河》等。还有唱〔平二黄〕的《梅龙镇》及并唱〔西皮〕、〔二簧〕的《置田庄》。诸暨乱弹中的北方梆子亦由杭嘉湖水路班传入，所唱剧目

为《九件衣》、《汴梁图》、《伐子都》、《海潮珠》、《红梅阁》、《蝴蝶梦》，共六本。另有《报恩寺》并唱〔梆子〕、〔西皮〕、〔二簧〕。诸暨乱弹中的调腔，当地曾称为“越腔”，来自绍兴调腔，剧目有《铁灵关》、《两狼关》以及出自目连戏《傅相济贫》中的“弄蛇”、“背疯”二段。

诸暨乱弹以诸暨地方官话演唱，表演动作强烈、夸张，富于农民气质及浓郁的生活气息。文明阳春班中，班长金晓祥，演花旦，在《药茶记》中饰柳氏，做功细腻，神情真切。其子金培康，又名“廿六”，为小丑，在《义侠记》中饰武大，一式矮步，颇见功夫。花旦金红茂，艺名小红茂，在《日旺牌》中饰双阳、《紫金镖》中饰樊梨花，窈窕玲珑，名重于时。又有周照亭，人称“敖齐大花脸”，在《傅相济贫》中饰弄蛇之丐头，以手帕卷成蛇形，巧加舞弄，几可乱真。班社一般约二十四人，艺人称为“三桌”，组成人员有三花脸、四白脸、五包头、五后场、四厢房，加上班长、承头、管饭，此二十四人为班社最基本的组合。三花脸为大面、二面、小丑。四白脸为老生、小生、老外、副末。五包头为正旦、花旦、老旦、作旦、小包头。五后场为鼓板、正吹、副吹、小锣、大锣。四厢房为头担、二担、三担、值台（兼管道具）。

瓯　剧　流行于浙江温州地区的地方戏曲剧种，原名“温州乱弹”。因温州古称“东瓯”，二十世纪五十年代末该剧种改称“瓯剧”。

瓯剧的渊源因缺乏文字记载，早期情况不详。约在清初，温州一带农村流行一种半职业性的“三月班”，农闲时结班做戏。农忙时落垟务农。这种班社起初仅有八个演员，只能演出《浪子踢球》、《卖胭脂》等小戏，在演出角色较多的剧目时，则采取跑角、兼角办法，故有“七死八活”之谚。后逐渐发展成为职业性班社。目前可考的最早乱弹班为“老锦秀”，约成立于清乾嘉年间，逐步积累剧目，发展至八十四本大戏，成为后来温州乱弹固定的传统剧目。此后，则有日秀、三星、小春花、八永义等班社。温州乱弹以广大农村为基地，日益蓬勃发展。清梁章钜在《浪迹续谈》中曾记述了道光二十九年(1849)前后温州上演乱弹戏的情景：“每逢剧筵，爱看声色喧腾之出。……比年，余侨居邗水(今丽水)，就养瓯江，时有演戏之局，大约专讲昆曲不过十之三，与余同嗜者竟十之七，今人之不爱古调久矣。”直到光绪年间，仍十分流行，曾发展到三十多个班社，其中有新益奇、竹马歌、老同庆、新联奇、新同庆、大三升、大吉庆、小同庆等。其活动区域，除浙江南部的温州、台州、处州外，还曾到江西上饶和福建桐山、浦城、前岐、沙城及福安、宁德等地演出。宣统二年(1910)后，京剧开始在温州流行，温州乱弹开始衰落。至二十世纪三十年代，农村经济日益破产，加之抗日战争时期温州三次沦陷，许多艺人死于战乱和饥荒，大部分班社解体，致使温州乱弹一蹶不振，到1949年，仅存老凤玉、新凤玉、胜凤玉三个班社。中华人民共和国成立以后，温州乱弹获得新生，先后 成立了更新、胜利、红星乱弹剧团，1955年合并为温州乱弹剧团，1959年改称为瓯剧团。

据不完全统计，瓯剧有大中小型剧目四百五十多个。其中八十四本传统大戏为“正宗”剧目。包括三本昆腔：《连环记》、《渔家乐》、《雷峰塔》；四本高腔：《报恩亭》、《雷公报》、

《循环报》、《紫阳观》;四本徽戏:《回龙阁》、《龙凤阁》、《双秋莲》、《天缘配》和七十三本乱弹戏。其中《施三德》、《银牌记》、《赐双刀》、《苦相配》、《全家福》等五本称为“老戏”;《四国齐》、《取宝刀》、《闹沙河》、《醉幽州》四本称为“冷戏”。此外,尚有根据当地民间故事编演的



《高机与吴三春》、《黄三袅》、《洗马桥》、《水漫白鹿城》等剧,以及《断桥》、《走广东》等滩簧、时调小戏。加上后期吸收的外来剧目,数量较多。其内容多取材于民间故事和历史题材,以表现忠奸、善恶斗争,家庭伦理和婚姻故事居多。唱词通俗,善于运用民谚表达人物感情。中华人民共和国成立后,先后改编、创作和演出了《高机与吴三春》、《阳河摘印》、《东海小哨兵》(见图)等剧目。

瓯剧以唱乱弹腔为主,兼唱高腔、昆曲、徽调、滩簧、时调诸腔。瓯剧乱弹腔与婺剧、绍剧等兄弟剧种的乱弹腔同源,但又有自己的特色,分正乱弹和反乱弹两种。其传统乱弹本戏除《珍珠塔》中“后见姑”一段唱反乱弹外,全部唱正乱弹。瓯剧的高腔,为曲牌联缀体结构 ,音调高亢粗犷,以鼓击节,一人独唱,众人帮腔,均无弦、管伴奏,唱时以闷鼓起点,或于道白后起腔,唱腔中夹有数板式的韵白,唱念结合。瓯剧中的昆腔为曲牌联套体结构,伴奏以笛子为主,其调清柔婉转,朴实无华,唱法比苏昆稍紧促,保留了较古朴的风格。瓯剧中的徽调指西皮、二簧。皮、簧以徽胡主奏,曲调平稳、朴实,男腔高亢、激越,女腔柔和、婉转。瓯剧中的滩簧原为民间坐唱形式,后被乱弹班吸收,曲调轻盈动听,流畅多变。瓯剧中的时调则多为明清以来各地流行的民间俗曲。以上各种声腔,在瓯剧长期的舞台实践中,各自保持独特风格;但也有在同一个戏中几种声腔合用,或以昆曲开头,接唱乱弹(如《卖胭脂》);或有昆有乱(如《雷峰塔》);或徽中夹乱(如《回龙阁》)等等。

瓯剧的舞台语言,不全用温州方言,而是吸收了中原音韵的字音,加进温州方言的声调,创造了一种特殊的舞台语言,俗称“乱弹白”,听来亲切易懂。小丑大都用温州土语,以保持其风趣、诙谐的特色。

瓯剧的行当,最早有“上四脚”(生、旦、净、丑)、“下四脚”(外、贴、副、末)之分。随着剧目发展的需要,行当越分越细,最多时发展到三堂(即白脸堂、花脸堂、包头堂)十六行脚色。白脸堂为:老生、正生、小生、四白脸、武生;花脸堂为:大花、二花、小花、四花脸、武大花;包头堂为:老旦、正旦、当家旦、花旦、三手、拜堂旦。瓯剧的表演艺术,文武不挡,唱做并重,以做功见长。如小生可分穷生戏、风雅戏、花戏、箭袍戏、雌雄戏、娒娒(童生)戏、胡子戏。在《陈州擂》、《玉麒麟》等剧中,翻扑跌打,一应俱全。小旦有悲 、花、泼、癫、唱、武等六类戏;花旦要兼演刀马旦,有时则反串武小生,如《哪咤闹海》中的哪咤,是花旦的重头戏。

二花兼演武花脸，《紫阳观》中杜青，要有“飞腿”、“倒爬”、“水鸡步”、“虎跳”等武功表演。此外，如小生的“麻雀步”；旦脚的“寸步”、“跌步”、“三脚步”以及小花的“踢球”、“飞锣”、帽功、扇功等，均有独到之处。由于瓯剧长期活动于农村，表演具有朴素、明快和粗犷的风格，表演生活细节，尤为真切动人。瓯剧的武戏，更具独特风格，吸收民间拳术而成的“打短手”、“手面跟头”，演员赤手空拳，互相搏斗，时翻时跌，动作紧凑。“打台面”中的“上高”、“脱圈”、“衔蛋”等技巧，亦颇惊险。其它如三节棍、八仙棍、梅花棍、对子连环(即“藤牌阵”)等武技，均颇有特色。

和　剧　原称“和调”，温州方言“和”、“胡”同音，故又称“胡调”。它以温州为中心流行于温州、台州、处州(今丽水)的部分地区，以及闽北的福鼎、福安、柘荣一带。前期的和调班是由平阳一带民间流行的“跳马灯”(又名“竹马班”)、“莲花戏”(又称“莲花班”或“杂乱弹”)、“山头戏”等和合而成，故名。这种“和合班”除演唱村坊小曲外，也演唱高腔、昆腔。清中叶以后，乱弹腔盛极一时，和调班衰落，艺人星散。清光绪间，不少和调艺人于平阳新陡门设“马灯班戏馆”，重振和调。并弃高、昆，改学徽戏，又吸收部分温州乱弹腔及当地流行的弹词(滩簧)调，逐渐形成以演唱“徽调”(皮簧)为主，兼唱乱弹(以反调乱弹为主)、滩簧的多声腔剧种。因与婺剧三合班、二合半班相近，故一度称“婺剧”。和调于清末光绪年间最盛，拥有老连昌、新连昌、老聚昌、新新连昌、合记连昌、老锦昌、新锦昌、红舞台、鸣舞台、老大顺、新大顺、大顺昌等十多个班社。民国年间，尚有新连昌、胜阳春、胜福连、新聚昌等班。后渐趋衰落，1949年前仅剩新大顺等个别职业戏班。中华人民共和国成立后，1951年在新大顺基础上成立平阳县人民地方戏剧团，后一度称之为平阳人民婺剧团。1957年定名为“和剧”。“文化大革命”中又与瓯剧团合并，1980年恢复和剧团。

和剧早期仅有《昭君出塞》、《湘子度妻》、《瞎子捉奸》、《捉贼谋夫》、《送亲行礼》、《善恶报》、《浪子踢球》等十八出小戏，以后通过不断吸收、移植，增至三百余个。最著名的为“七记”、“八图”。“七记”为《牡丹记》(即《玉堂春》)、《千帕记》、《素珠记》、《花镜记》(即《菱花记》)、《合珠记》、《倭袍记》、《银桃记》。“八图”为《日月图》、《天启图》、《龙虎图》、《万寿图》、《二皇图》、《玉凤图》、《玉麒图》(即《双金印》)、《双狮图》。另有据当地民间故事编演的《洗马桥》、《黄三娘与林定郎》，及由《白蛇传》演变而来的《许仙疯癫》等剧目。中华人民共和国成立后，和剧较有影响的剧目有《双金印》、《断桥》(见图)等。和剧表演粗犷、朴实，生活气息浓郁。武戏表演多采用平阳的拳棒武术，对打形式居多，形成特色。脚



色行当分“三堂”、“十三脚”，即：“旦堂”的正旦（青衣）、花旦（兼刀马旦）、老旦、三手（小花旦）、拜堂旦（专演拜堂和丫环等角色）；“白脸堂”的正生（老生）、小生（兼武生）、老外（二路正生）、白脸（二路小生）、“花脸堂”的大花、二花、小花（三花）、四花（二路小花）。各行脚色历来均由男演员扮演，二十世纪三十年代，始有女演员入班，但只饰拜堂旦。至四十年代，女演员渐多，逐渐扮演重要角色，形成了男女合演。名演员有陈美娟、杨锡星、陈娟弟等。陈美娟曾获1954年华东地区戏曲会演演员一等奖。和剧舞台语采用温州官话（艺人称“正音”），小花脸多用当地土语。

台州乱弹　亦称黄岩乱弹，流行于台州和宁波南部、温州北部各县，属多声腔剧种。据陆容《菽园杂记》载，早在明成化年间台州之黄岩，就有学做戏的人，称为“戏文子弟”。又据徐渭《南词叙录》记载，明代四大声腔之一的海盐腔就流行在嘉、湖、温、台一带。万历以后，台州一带流行昆腔和高腔。清中叶，乱弹腔传入，在当地形成了兼唱昆、高、乱三种声腔的戏班。后又吸收徽调（即皮簧）和滩簧，形成以唱乱弹为主，兼唱昆腔、高腔、徽调、滩簧等多种声腔的剧种，其每种声腔都有各自的传统剧目，长期以来因受当地语言、习俗和民间艺术的影响，形成粗犷、强烈的艺术风格和浓郁的地方特色。较著名的班社有一品玉、大连庆、老乱弹等班。至辛亥革命前后，乱弹班发展到二十八个。这些戏班受地理环境和不同民间习俗的影响，又分成“山里乱弹”和“山外乱弹”两个支派。前者擅长做工，活动在临海、天台、仙居、三门、象山等地；后者擅长唱工，主要活动在黄岩、温岭以及温州北部，还曾一度流行到温州市内。当时有“山里乱弹不出山，山外乱弹不进山”的说法。凡能演唱二十多本昆腔、六本高腔，又会唱乱弹的班子，被誉为“上肩班”；只会演唱乱弹和四至五本高腔，不会唱昆腔的班子，叫作“下肩班”；只能唱乱弹和三本高腔的，则称“么五班”。在二十八个乱弹班中，只有三个属“上肩班”。当时比较著名的班社有大鸿庆、大顺庆、玉仙台、月仙台、新花台、山滨班、玉玲班等。这些班社还兼唱徽调和滩簧。这种兴隆局面没有维持多久，因农村经济日益萧条，以及日寇侵华战争带来的灾难，很快走向衰落。至中华人民共和国成立前夕，乱弹班社已荡然无存，剧种濒于湮灭。1953年，流散艺人自组台州乱弹剧团。1970年划归台州地区领导，1982年划归椒江市。

台州乱弹有大小剧目三百余个。主要剧目，昆腔戏有《连环记》、《拜月记》、《白兔记》、《西厢记》、《琵琶记》、《长生殿》、《十五贯》、《铁冠图》、《玉簪记》、《渔家乐》等二十多本；高腔戏除《循环报》、《鸳鸯带》、《报恩亭》、《三星炉》、《紫阳观》、《凤头钗》等六本大戏外，还有《斩蛟》、《白门楼》等折子戏六十多出；徽戏有《回龙阁》、《大保国》、《乌龙院》和折子戏《茶馆开弓》、《李密投唐》、《孙氏祭江》、《五台会兄》、《白虎堂》等大小二十余出；乱弹剧目最多，有《别仙桥》、《奇双会》、《宝莲灯》、《破庆阳》、《大红袍》、《下河东》、《打登州》等二百多

本。其中《奇缘配》、《锦罗衫》、《罗汉寺》、《铁沙寺》是台州乱弹的特别剧目。滩簧剧目有《凤仪亭》、《断桥》、《拷红》等。中华人民共和国成立以后创作改编的剧目有《拾儿记》(见图)、《双斧记》、《黄金满大闹台州府》、《卧薪尝胆》等大戏。



台州乱弹的唱腔音乐比较丰富,其昆腔,源于苏昆,但曲腔较简略。1963 年后,已经很少演出。高腔主要来自调腔,特点是腔板紧凑,一唱众和,锣鼓助节;音调高亢、激越、粗犷。乱弹腔是台州乱弹最主要的声腔,它由〔慢乱弹〕、〔紧中慢〕、〔玉琪〕、二焕等曲调组成。前三种与婺剧的三五七、芦花等属同一腔调系统;二焕与婺剧的二凡属同一腔调系统。徽戏的主要唱腔为西皮和二簧,传入台州的时间较昆、高、乱晚。滩簧(当地习称词调),原是台州民间盛行的一种坐唱曲艺,晚清已在临海、黄岩、温岭、天台等地流行。本世纪初被吸收为戏曲声腔后,成为本剧种常用声腔之一。其剧目大多来自昆 剧,曲调温存文雅、轻巧流畅。因早先坐唱者多系文人学士,故也叫"才子调"。伴奏乐器和演奏风格具有"江南丝竹"的特色。台州乱弹的文场和锣鼓谱失传较多,只记下文场曲牌三十一首,锣鼓谱十七首。打击乐多用大锣、大鼓。大鼓常用拳击,甚至用脚来辅助,打击各种不同音高的鼓声,增强了戏剧效果。

在表演方面,台州乱弹旦脚的台步是上前三步,后退半步,脚不露裙,颇具特色。花脸每起一步,两手均作较大幅度的左右摆动,指形如虎爪,并用三退步、三捶胸的强烈动作,来表现愤怒、痛苦等感情。此外《斩蛟》中的"一马双鞍"、"耍牙",《李密投唐》和《丝鸾带》中的"双跑马",《北湖州》中的耍钢叉,《活捉》中的"甩火球",以及龙形、龙步、龙爪等表演,都具有独特的艺术风格。武打中的短拳、拆手,木棍对打中的"七星"、"牛角"、"十八"等套路,均为吸收当地民间武术,提炼美化而成。脚色行当分生、旦、花、脸三堂。旦堂有小旦、二旦、老旦、正旦、拜堂旦,二旦要兼演娃娃生和一些小生戏,如《薛刚反唐》中的薛蛟,《清官册》

中的赵德芳和《哪吒闹海》中的哪吒。生堂有小生、贴生(武生)、正生(老生),有些小生戏也由正生来担任,如《锦罗衫》中的陈定佩。花脸堂分大花脸、二花脸、四花脸、小花脸(即小丑)。有些丑旦(如媒婆、巫婆、《碧玉簪》中的玉林娘和《锦罗衫》中的乞婆等)也由小丑扮演。台州乱弹的舞台语言,是中原音韵与台州方言相结合,俗称“台州书面语”或“台州官话”。丑脚的说白,则主要用台州方言。清同治以前,著名演员有旦脚“糖梗脑”、“牛踏扁”。同治间有小旦“菜头丝”、小丑“一卓大仙”(以上均为艺名)。辛亥革命前后有小旦何仙钱、小生蔡云生、卢小妹、大花脸许大把、、小丑赵日正等。

湖　剧　流行于湖州、长兴等浙北各市、县。其活动范围北至江苏吴江,东至上海市郊,南及余姚、绍兴,西达安徽广德。当地俗称“百花小戏”、“花鼓戏”,又称“湖州文戏”、“湖滩戏”。1951 年定名为“湖剧”。

它原为民间歌舞说唱形式的曲艺,清道光间已发展为舞台演出的小戏。道光二十五年(1845)已有浙西某县乡间演“滩簧小戏”八台的记载(清梁恭辰《劝戒录五编》)。咸丰六年(1856)在南浔、双林一带,女优演“花鼓戏”,昼夜不辍(《南浔志》、《双林镇志》、李光霁《劫余杂识》等)。早期多为男班,男旦用“阴阳嗓”(真假声结合)演唱,但亦有“女优”演出。艺人忙时务农,闲时做戏,无班社名称,乡间称“花鼓戏”或“小戏班”。由于早期湖剧艺人大多兼长说书,往往集中起来就演戏,分散开来就说唱湖州琴书。1939 年,童俊勇等艺人以“湖州文戏”之名在湖州新新公司上演《陆雅臣》等剧,持续年余。1940 年,杨筱楼等八小旦、八小生、小丑,在湖州大演小戏,轰动湖城。1946 年,由国民党吴兴县党部批准成立主要上演曲艺的“明裕社”,艺人多数加入该组织。1949 年,明裕社改组为同乐社后,艺人曾组织湖滩同乐剧团,另外还有以湖滩艺人为主的四艺舞台、出新舞台等班社。中华人民共和国成立后,成立了湖州市湖剧团、德清县湖剧团、嘉兴双胜湖剧团等专业表演团体,后只存湖州一个团。“文化大革命”期间,专业剧团解散。1977 年恢复湖州市湖剧团。

湖剧的唱腔属滩簧腔系,与当地曲艺湖州琴书的腔调相同。主要唱腔为一板三眼的〔小戏调〕、〔本滩调〕及一板一眼的〔紧板调〕、〔烧香调〕。剧目分“小戏”与“大戏”两类。“小戏”号称有七十二本,但能演的只有三十余出,如《卖青炭》、《卖草囤》、《磨豆腐》、《打纱窗》等,均为湖剧早期的主要剧目。“小戏”使用〔小戏调〕和〔紧板调〕,同时在唱腔中灵活运用民歌俗曲。“大戏”剧目多数由琴书曲目改编,或从别的剧种引进,如《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《刘香女》、《何文秀》等,偶尔也演出《小金钱》、《粉妆楼》等武戏。另有《庵堂相会》、《陆雅臣》、《借黄糠》、《卖妹成亲》(称为“四定本”或“四庭柱”)及湖滩艺人自编自演的《姚麒麟》等剧,被认为是湖剧的看家戏。“大戏”的唱腔主要用〔本滩调〕和〔烧香调〕,故又称“本滩大戏”。因〔本滩调〕、〔烧香调〕向来不与〔小戏调〕、〔紧板调〕在同一剧目中使用,故艺人中历

来有“小戏本滩，互不侵犯”的说法。1956年在演出《麒麟带》一剧时，始开湖剧各种唱腔在同一剧目中综合运用的先例。湖剧剧目大多以描写男女爱情、反抗婚姻压迫，反映农民和丝绸工人生活为主要内容，亲切生动，深受群众欢迎。中华人民共和国成立后，题材有较大的突破和扩大，历史剧和现代戏都演。较有影响的剧目有经过整理、改编的传统戏《麒麟带》、《朱三与刘二姐》(见图)，新创作的历史剧《长城歌》和现代剧《太湖红浪》等。



湖剧的脚色，起初只有一丑一旦或一生一旦，或一丑一生一旦，称为“二小戏”或“三小戏 ”，所演均为小戏。二、三十年代始演大戏，角色发展到五六人或七八人不等。但脚色仍只有旦、生(包括丑)两大行。三十年代末“湖州文戏”阶段演的大戏，号称“八小旦、、八小生”。生(丑)行统称“外口”，旦行统称“黑口”。其表演不拘形式和场地，表演虽然简陋，而生活气息颇浓。戏谚说：“唱小戏不算戏，一无刀枪二无旗。只用屁股退出去，做戏做勒(在)稻田里。”又说：“刀枪毛竹片，杨柳条子当马鞭，黑布鞋子划白线，毛巾包头当武旦。”湖剧继承花鼓戏传统，小旦常边走秧歌步边舞手帕，小丑常舞折扇，并能用扇子在肩、肘、手、膝等处打出一连串的“点子”，后向京、昆等剧种学习，在表演上有了丰富和提高。较著名的演员有杨筱楼、童俊勇、许丽娟、徐素琴等。

睦　剧　原名“三脚戏”。因早期演出只有小旦、小丑、小生三个脚色而得名。流行于淳安、开化、衢州及安徽屯溪、歙县、绩溪、江西婺源一带。因其活动中心淳安古属睦州，故中华人民共和国成立后，改称“睦剧”。

睦剧与湖北黄梅采茶戏、花鼓戏以及江西赣东采茶戏均有渊源关系。传说元朝末年朱元璋曾在淳安鸠坑“万岁岭”练兵，走后遗落一匹马在高山长嘶。农民认为神马作怪，怕对人畜不利，便用纸竹扎马挨户轮跳，以禳灾祈福。后来随着祭祀成份的减少和娱乐成份的增加，出现了由两个脚色(通常是一个类似小旦、一个近似小丑)扮演的小戏，叫“两脚戏”。之后，从鄂东、赣东北一带经皖南传入了采茶戏，与当地的班子结合，形成了“三脚戏”。清末在开化、淳安等县已有春生、福林等职业班社，人称“三脚戏常班”。1927年至1934年，是三脚戏在历史上的鼎盛时期，仅淳安一县，三脚戏竹马班(业余班社)曾达九十余个，某些区乡几乎村村设班，竞相争胜，常班达十个左右，这时期，淳安的三脚戏常班曾流动到遂安、开化、衢州各县农村，且远至安徽歙县、屯溪、绩溪以及江西婺源等地演出。1934年，新安江上游一带大旱，人民困苦不堪。接着抗日战争爆发，不少艺人被抓丁。三脚戏方兴不久，即遭摧残，常班难以活动，竹马班也几乎停顿。1942年，有五六人参加常班学戏，是为

三脚戏最后的一代艺人。1947年，最后一个常班也被迫解散，三脚戏已濒于灭绝。中华人民共和国成立后，于1954年建立了专业的淳安县睦剧团，农村中亦纷纷成立业余剧团。从此，睦剧进入一个新阶段。1966年"文化大革命"开始后，睦剧亦遭摧残，1972年改为文艺宣传队，粉碎"四人帮"后淳安县睦剧团恢复。

睦剧的唱腔，大戏多用湖广调，小戏用三脚调(包括山歌、民歌、俗曲、小调等)及杂调(包括宗教音乐及流行戏曲唱腔等)。湖广调有湖广头、平板、紧板等一套可以互相转接的初具其些板式变化的唱腔。三脚调大多专戏专用，往往戏名即曲名。如〔种麦平板〕、〔骂鸡调〕等。杂调多作为插曲使用。睦剧的传统剧目有用湖广调演唱的"大戏"，号称"二十四本"。实际上只存某些大戏中的折头。如《马房逼女》、《蓝桥会》、《张三开屠》、《拷打红梅》、《安安送米》、《金莲送茶》、《山伯访友》等。其中《出家进店》、《出店》、《杀夫伸冤》、《领魂哭牌》、《怀胎记》则同属一本大戏《蔡鸣凤》。用三脚调演唱的"小戏"据查有四十八个。如《三矮子牧牛》、《卖花线》、《南山种麦》、《看相》、《补缸》、《看花灯》、《下南京》、《偷笋》、《补背褡》(见图)等。剧目有来自皖、赣的，如《蔡鸣凤》等；有来自婺剧的，如《山伯访友·祝英台批药方》、《王婆骂鸡》等；有江、浙普遍流行的，如《看相》、《卖花线》等；也有少数土生土长的，如《过排岭》等。



睦剧生活气息浓郁、曲调健康、轻快，其内容以反映农村生活居多，没有着龙袍、戴纱帽的袍带戏。睦剧原无布景，只有简单的桌椅等道具。化妆无甚规格，插花为旦，点鼻为丑。服装既无蟒、靠，也无褶、袍，多与时人穿着相近。旦无水袖而用手帕，丑(生)无扇子而用农具、工具、包裹、雨伞等日常物件。表演不分行当，也无程式，而是载歌载舞，如《南山种麦》中的舞锄点麦、《看花灯》中的"唱灯"舞等，健康，活泼，各具特色。1954年，经过整理的《南山种麦》、《看花灯》和《牧牛》，参加浙江省第一届戏曲观摩演出大会，《南山种麦》和《牧牛》均获奖。以上二剧旋即又参加1954年华东戏曲观摩演出大会，郑伯庭、章渭贞曾获演员三等奖。同时，通过向兄弟剧种学习，很快实行了男女合演，有了管弦伴奏，并在音乐上进行了整理、丰富和改革。有了舞台美术；增添、齐全了行当。能演现代戏和各种类型的大本戏和小戏。1957年，淳安县睦剧团以大戏《乌金记》、小戏《落布》参加建德地区戏曲会演。同年，以新编现代大戏《雨过天晴》参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获得剧本创作二等奖及演出奖。

姚　剧　又称余姚滩簧，原系唱滩簧小戏为主的剧种。流行于余姚、慈溪、上虞、绍

兴一带。其形成时间,因文字记载甚少,不详。据老艺人传说,原为民间歌舞说唱,约于清嘉庆间搬上舞台演出,道光初在宁绍地区已颇流行。初称“灯戏”,多在元宵灯节前后活动。脚色只有一丑一旦或加一生,亦称“灯班”、“串客”、“滩簧”等。约在同治以后,活动范围扩大,不限于灯节,故又称“花鼓戏”、“鹦哥戏”。脚色遂有所增加,少数班社已有“四花四旦”,但很不稳定。清末,艺人马楠本等开始进入上海演出,又吸收了苏、沪等地的滩簧曲调和曲目,被称为“余姚滩簧”。此时“四花四旦”逐渐固定,称为“八不拆”。民国初年,余姚滩簧获得较大发展,当时在农村活动的戏班有七六班、久道班、德胜春台、杨春风、龙凤轩等十余个。1916 年以后,艺人周兰英、金国均、蔡子玉、傅阿贵等纷纷组班,先后进入上海永乐园、高升楼、如意楼等处演出,受到宁、绍籍工人的热烈欢迎,扩大了影响。但是,由于长期战乱和被作为“淫戏”禁演,抗战期间余姚滩簧迅速衰落,1949 年前仅存德胜顺舞台一班,仍不得不以绍兴大班(今绍剧)和绍兴文戏(今越剧)为幌子,偷偷在偏僻农村活动。

余姚滩簧在清道光年间,就有了著名女演员陈桐香,但是其发展仍十分缓慢,1949 年前一直停留在以演民间小戏为主的阶段。直到中华人民共和国成立以后,才有了很大的发展。1953 年余姚滩簧艺人胡家良参加浙江省群众艺术学校农村业余剧团骨干培训班学习以后,组织了余姚滩簧小组,排演了移植的大型现代戏《漳河水》,1956 年 9 月正式成立了专业剧团,并定名为“姚剧”。此时,农村半职业的姚剧团或小组亦得到发展,约有二十余个,并从专演民间小戏迅速发展成以演现代大戏为主的剧种。1969 年在“文化大革命”中余姚姚剧团被撤销,粉碎“四人帮”以后重新恢复。

早期的余姚滩簧艺人,多为农民和手工业者(漆匠、篾匠、砻匠、泥水匠、棕棚匠等),唱的是民间小调,反映的是他们自己的生活,短小精悍,朴实、粗犷、自然,节奏轻快,风趣幽默,生活气息很浓。其唱腔分为两大类:一是基本调,常用的是〔平四〕和〔紧板〕。〔平四〕,男女同宫异腔,转换自然。女调的〔平四〕末句,常衬以“哎哎哟”,饶有特色,群众因之昵称余姚滩簧为“哎哎哟”。二是杂调小曲,有四十余首。其中〔马头〕、〔离京〕、〔软别〕、〔拜孔圣〕、〔绍调〕、〔采花五更〕、〔石榴花〕、〔文鲜花〕等已绝唱,今尚存三十余种,或为江南民歌,或为明清俗曲。常用的有〔夜夜游〕、〔小板艄〕、〔紫竹调〕、〔对花十送〕及名目繁多的各种〔五更调〕(〔相思五更〕、〔摇船五更〕、〔叫五更〕、〔送郎五更〕、〔夜夜游五更〕等)。除了基本调和小调外,姚剧有时还夹唱调腔、昆腔、乱弹等唱腔,如《大闹花灯》就是一个演唱多种声腔的剧目。不少剧目的唱腔中,都有称为“白”的长达百句上下的叙事性唱词,很有特色,如《卖草囤》中的“台湾白”,叙述清兵镇压台湾义军林爽文事;《十不许》中的“倭袍白”,叙述刁刘氏私通王文和毛龙吊孝的故事。“白”都由“花脸”(小丑)演唱,内容和剧目无必然联系,但能显示“花脸”唱腔艺术的功底。余姚滩簧的行当简单,只分“花脸”、“旦堂”两种。“花脸”指一切男性角色(包括小生和小丑),在身份上又有所区分:文人秀才穿长衫,戴西瓜帽,叫“长衫花脸”;劳动者穿短衫,戴绍兴毡帽,系竹裙,叫“短衫花脸”或“草花脸”。有时

涂白鼻(即丑),也有一些特殊脸谱,如"蛇盘老鼠"、"鸭子戏水"等。旦堂指一切女性角色。上年纪系彩裙的叫"上旦",姑娘家叫"下旦"。中华人民共和国成立以后,在编演近代、现代大戏的过程中,姚剧舞台艺术得到全面提高,唱腔中增加了激越、刚健的成份,伴奏中增加了高胡、扬琴、提琴等,乐队发展到七人;运用舞台布景、灯光和音响效果;实行了导演制,打破旧行当限制,按人物性格分配角色等,从昔日的民间艺术(草台班)发展为剧场艺术。

余姚滩簧的传统剧目,号称有七十二本,大都是一旦一丑或一旦一生的"对子戏",如《双落发》、《打窗楼》、《十不许》等。其中有人物较多的剧目,称为"同场戏"或"众家戏",如《大闹花灯》、《拜三官》等,但数量不多。按戏的特点,又可分为三类:一为故事戏,如《庵堂》、《借披风》、《还披风》等,有故事情节;二为小调戏,如《荡湖船》、《五起早》等,情节简单,多用民间小调演唱;三为杂技戏,如《顶碗记》、《大闹花灯》等,在戏中插入某种杂技表演。光绪末年烧饼阿顺的"八勿拆"班,还演出过《双贵图》、《宝莲灯》、《两重恩》(即《何文秀》)、《珍珠塔》等大戏,用绍兴大班的曲调演唱。1956年以后,姚剧相继上演了《祝福》、《红色四明山》、《党的女儿》、《战士在故乡》、《杨立贝》、《江姐》、《星星之火》、《借车》、《种棉花》、《洪大妈探亲》等现代戏及《半把剪刀》、《林则徐》、《三篙恨》等部分清装戏,还创作了《半夜鸡叫》、《搭壁拆壁》、《柏树坡》等新剧目,业余剧团也争相搬演。1981年,余姚姚剧团上演大型现代戏《烦恼的喜事》,获得观众好评。



越　剧　源于绍兴地区嵊县一带的农村,早期称"小歌班"、"的笃班",后曾称"绍兴文戏",1937年以后改称"越剧"。到二十世纪五十年代初,已成为江、浙、沪一带影响最大的剧种。

越剧的孕育时间较长,早在清咸丰年间,嵊县农村一些半农半艺的说唱艺人,用宣卷、道情、莲花落调等俗曲小调,唱一些劝世的词曲,沿门卖唱以糊口。(见图)以后又吸收宁波沿海岛屿一带的走唱曲艺,创造了一种"四工合调",结合嵊县乡音,编唱当地新闻传奇故事,于农闲季节鬻唱于嵊县及邻近各县城乡。不久又扩大至绍属各县及钱塘江两岸,盛行一时,群众称之为"嵊书"。1890年前后,嵊书艺人在杭州、余杭一带,与湖州"三跳"说唱艺人同场竞艺,相互交流。由于"三挑"曲调比"四工合"更便于即兴编词,曲调也较动听,故嵊书艺人纷纷学唱"三挑",逐步溶入嵊县语言及地方风味,曲调也有所发展,艺人们称之为"湖调"。后又发展成呤哦调(以"呤哦,呤哦,呤呤哦"作为帮腔故名)。此时,已从沿门卖唱,发展成厅堂、茶楼唱书,人们习称为"落地唱书"。1906年灯节前后,嵊书艺人在浙西农村首次以简陋的的戏曲形式登台,演出了《十件头》、《绣荷包》、《卖青炭》、《倪凤扇茶》、《赖婚记》(片段)等,颇受群众欢迎。于

是，艺人们纷纷相效，均改用戏曲形式演出于农村庙台、土台、晒场，其影响越来越大。当时的演出形式以五人为伍，轮流帮腔司鼓。因不托管弦，只有一单皮鼓（或双皮鼓、或毛竹筒），一檀木绰板，发音"的笃"，群众称之为"的笃班"或"小歌班"（小歌文书班），以区别流行于当地的乱弹班、调腔班、鹦歌班。后来剧目不断丰富，有编演当地民间故事的《卖婆记》、《箍桶记》、《相骂本》等，又从鹦歌班（余姚滩簧的前身）中移植一些生活小戏，如《卖夏布》、《借披风》等。表演则多从实际生活出发，稍模仿一些其它戏曲剧种上楼下楼、赶路圆场、行舟推车等程式。语言用嵊县乡语。这一阶段，所演多为小戏，演员均为男性，艺术风格较为粗犷、朴实，颇有生活气息。自 1917 年 3 月始，小歌班（男班）曾多次进上海茶楼演出，也曾与"绍兴大班"（今绍剧）搭班，终因演出简陋，未能立住脚跟。后经不断探索，废除了帮腔，增加了三四人的丝弦伴奏，板式有了快慢之分，并使用了丝弦过门，称为丝弦正调，音乐有所丰富。剧目方面上演了《碧玉簪》、《琵琶记》、《双蝴蝶》（即《梁山伯与祝英台》）、《孟丽君》等大戏。为与"绍兴大班"相区别，1921 年 9 月打出了"绍兴文戏"的牌子，在上海大世界演出，终于受到了观众的欢迎。小歌班时期的男班涌现了一批著名演员，如魏梅朵、王永春、支维永、马阿顺、张云标、白玉梅、马潮水、童正春等。演出剧目也有所积累，如《碧玉簪》、《双珠凤》、《珍珠塔》、《玉蜻蜓》等，均颇有影响。



脚色在"三小"的基础上增加了老生、大面等行当，且变演出小戏为主为以演出古装大戏为主。

1923 年，男班"绍兴文戏"在上海站住脚跟不久，因受京剧髦儿班（女子童班）的影响，男班艺人王金水、金荣水等人，回嵊县施家岙创办了第一副女子科班。经几个月的训练后，于 1924 年 1 月进入上海。因年幼，演技不熟练，并未打响，于是转向宁波、绍兴一带城镇演出。不久再度赴上海演出时，改称"绍兴女子文戏"，或称"文武女班"，因声音甜美、扮相俊秀而为上海观众所欢迎。1929 年后，女班风靡一时，于是女子科班如雨后春笋般在嵊县出现，先后计有：新新凤、群英、越新、天蟾、阳春、高升等。她们四出至绍兴、宁波、杭州、嘉兴、东阳、金华等地演出，受到热烈欢迎。后又转赴上海。自三十年代至四十年代初，上海逐渐成为女班的演出中心，于是男班渐为女班所代替，男班演员纷纷转为教戏师父或从事后台工作。抗日战争爆发以后，女班纷纷涌入上海，获得了极大的发展。施银花等人与琴师王春荣等人合作，吸收紫云班（绍兴乱弹班）西皮的唱法和定弦，创造了四工调，作为基本调。先后涌现了施银花、赵瑞花、王杏花、屠杏花、姚水娟、马樟花、筱丹桂等著名演员。上演剧

目也不断丰富，增加了《盘夫索夫》、《双珠凤》、《叶香盗印》、《方玉娘祭塔》、《梁祝哀史》、《三看御妹》、《花木兰》、《西施》、《二度梅》等剧目，还录制了一批唱片。三十年代中期，剧种被定名为越剧。这时期，在唱腔、伴奏、表演、服饰上均吸收京剧、绍剧等剧种的长处。1938年夏，姚水娟等人请樊迪民编了《花木兰》、《范蠡与西施 》等新戏在上海演出，受到赞赏。在表演、服装、化妆、使用布景等方面都进行了一些改革，并在班社中建立起编导制，为以后越剧的改革发展，开了突破性的先例。

1942年到1949年，是越剧飞速发展，趋于成熟的时期。袁雪芬等人邀请了南薇、吕仲、韩义等原来搞话剧的编导，和郑传鉴等昆曲艺人，以及新音乐美术工作者，筹建剧务部正式实行了编导制，制定按分幕分场的剧本排练演出的制度，废除了幕表制，采用立体化布景、道具、灯光，实行化妆，运用较现代化的多声部伴奏和配乐等，艺术上有了很大提高。在唱腔上，袁雪芬与琴师周宝才合作，首创了尺调，之后，范瑞娟等人又吸收京剧二簧、反二簧的转调方法，创造了尺调的反调——弦下调。尺调、弦下调遂取代了〔四工调〕，成为越剧的新基本调，并出现了如袁雪芬、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、尹桂芳、戚雅仙等许多“唱腔流派”。在此时期，先后演出了《古墓冤魂》、《断肠人》、《边城女儿》、《宝玉与黛玉》、《香妃》、《何文秀》、《沙漠王子》、《浪荡子》、《北地王》以及《祥林嫂》、《山河恋》等剧，引起轰动，为越剧走向全国奠定了基础。这时著名的演员有袁雪芬、尹桂芳、傅全香、范瑞娟、徐玉兰、竺水招、张桂凤、吴小楼、徐天红、商芳臣、竺素娥、毛佩卿、周宝奎等。与此同时，1943年后在四明山革命根据地出现了男女合演的越剧团(称社教队)，编演了《桥头烽火》、《生死路》等现代戏。



中华人民共和国成立后，越剧走向全面繁盛发展的时期。五十年代，浙江及上海、江苏、福建、江西、安徽以及天津、湖南、四川、甘肃等省市，均有了专业越剧团，全国专业的越剧团竟达二百八十多个。宁波、绍兴两个地区文工团还实验了男女合演现代戏。浙江一省业余越剧团达上千个。1952年，浙江在十个地区文工团整编的基础上，集中优秀艺术骨干，成立了浙江越剧一团和二团。一团演出了女子越剧《梁祝》、《白蛇传》、《庵堂认母》、《西厢记》、《晴雯之死》、《谢瑶环》(见图)等。实验男女合演的二团则编演了近百个现代剧，如《风雪摆渡》、《五姑娘》、《金鹰》、《斗诗亭》、《金沙江畔》等等。1958年以后，上海大批职业越剧团支援全国各地，越剧成为流布于全国的一大剧种。1965年浙江省全省共有73个专业越剧团，绝大多数地(市)、县都有一至二个越剧团，且都使用布景、灯光；配备了编剧、导演、作曲、舞美人员，实行了导演制；并建立了培养越剧演员的戏曲学

校和培训班。这一时期浙江的著名女演员有张茵、陈佩卿、金宝花、屠笑飞、尹小芳、高佩、姚剑英、张蓉桦等。著名男演员有梁永璋、江涛、何贤芬等。“文化大革命”的十年，大部分越剧团被解散，著名演员及艺术骨干遭迫害。粉碎“四人帮”后，特别是中国共产党的十一届三中全会 以后，越剧才渐渐复苏，剧团逐渐恢复。1978 年全省专业越剧团已有五十一个，1982 年达到六十七个。1980 年举行了全省青年演员会演，涌现了张腊娇、钱爱玉、周云娟、张忠民、郁尚校等一批优秀青年演员。1982 年举行全省“小百花”会演，又涌现了一大批优秀的越剧青年演员，其中茅威涛、何英、何赛飞、方雪雯、董柯娣等一批新秀，尤为广大越剧观众所欣赏。新创作的越剧优秀剧目《五女拜寿》等相继出现，越剧获得了进一步的振兴和繁荣。

杭　剧　主要流行于杭州、嘉兴、湖州和苏南等水乡地带。是在宣卷基础上发展而成的地方剧种。宣卷，原是宗教故事的说唱。杭州每逢菩萨生日，向有善男信女于头天晚上赶到各庙熬夜，等待次日烧头香。庙祝为了宣扬佛教教义，同时也为了消除香客熬夜寂寞，常请说唱艺人前去念唱卷本，用念佛调子吟诵，以木鱼击节。后来，这类卷本又发展成讲唱流行故事，统称为“宝卷”，如《双珠凤宝卷》、《天雨花宝卷》等。这种宣卷说唱形式，渐渐地从庙堂流行至民间，且涌现出一批业余艺人。民国十二年(1923)，织绸工人裘逢春等组织民乐社，用宝卷故事和宣卷曲调，并受当时在杭州演唱的“扬州清音”(后发展成扬剧)的启发，首次将宣卷搬上舞台，排演了根据明话本故事改编的《卖油郎独占花魁》。用宣卷调及扬州清音的〔梳妆台〕等曲牌演唱，以胡琴、三弦及小锣、鼓板伴奏(宣卷原仅以木鱼击拍)，在杭州公演，深受群众欢迎，观众称之为“化妆宣卷”。此后，一些宣卷坐唱班群起仿效，纷纷登台演出，发展迅猛，几年内就出现了专攻武戏的元元班，侧重唱工的德记舞台等班社。1925 年，民乐社(武林班)进入上海大世界游艺场演出。随即有四个班子接踵赴沪，并巡演到苏南一带。当时所有班社，除唱腔外，表演、化妆、文场(丝弦)、武场(锣鼓)等方面均照搬京剧和扬州清音，无自己的特色，唱腔也很简单。艺人中一些有识之士，深知此非正途，蓄意改革创新。艺人蒋宝儿等人将〔满江红〕曲调加以改进，吸收〔游魂调〕、宣卷调成份，逐渐衍化为大陆板。同时，将扬州清音〔梳妆台〕改造为平板，作为基本调。因为杭州古称“武林”，群众以“武林班”代称这新兴的剧种，这两种基本调亦统称武林调。此外，又将宣卷调中的〔大经调〕、〔小经调〕以及〔卖花线〕、〔五更十番〕、〔手扶栏杆〕、〔哭小郎〕等民间小曲作为辅助曲调，从而大大丰富了唱腔音乐，并形成了自己的特色。接着，乐师金小龙在扬州清音主胡的基础上，加以改造，使琴板加厚，琴筒稍加长，用蟒皮蒙制，并采取连续顿弓的演奏方法；乐师王宝元、金学琴二人又 加以发展，用小三弦以长音滚奏进行烘托，并创造了旋律强、逢板均可开唱的“韵音过门”。从此，唱腔和伴奏均形成了独特的风格。与此同时，自 1926 年起，开始吸收女演员，实行男女合演。女演员杨文英、吴秀英、徐美英、绿牡丹等深受观众欢迎，被称为“三英一牡丹”。在不到十年的时间内，杭剧获得很大的发展，其

活动范围，北面从杭、嘉、湖扩大到苏南、上海；东南从绍兴、宁波扩大到金华。其唱腔传遍杭州的街坊里弄。上海百代、丽歌、胜利三家唱片公司灌制了著名花旦绿牡丹、粉艳霞和老生俞少泉的唱片，在群众中产生了广泛的影响。1933年至1944年间，戏班有民乐社、同乐社、元元社、同民社、金记武林社、虞记舞台、顺记舞台、老顺记舞台、民新舞台、公记舞台、四喜舞台、永记舞台、德记舞台等十三个。演出剧目有《狸猫换太子》、《玉堂春》、《铡美案》、《临江驿》、《大红袍》、《华丽缘》(以上多据京剧本改编)、《太平记》、《百花台》、《琵琶记》、《失罗帕》(以上根据宣卷曲目改编)以及《卖油郎》、《刘香女》等数十个。是为武林班发展的鼎盛时期。1943年，傅智芳等人组织杭剧春秋社，始用"杭剧"的名称，而较普遍的称呼则为"武林班"。

武林班的表演、武功、化妆等一直袭用京剧程式，并没有形成自己的特色，加上缺乏创作力量，剧本粗糙，终于竞争不过其它剧种，甚至一些名演员也改行唱越剧。因此，从三十年代末开始便日趋衰落。到1949年中华人民共和国成立时，仅存春秋(杭州)、宁波、群谊(江苏宜兴)三个民间职业班社。此时，各剧种纷纷取新名，武林班亦正式定名为"杭剧"。数年后，宁波杭剧团拆散，1957年春秋杭剧团和群谊杭剧团合并为杭州杭剧团。1961年初，杭州市政府为了振兴杭剧，采取措施，收罗流散民间的老艺人，培养青年演员，配备编、导、音、美等艺术人员，对杭剧进行继承、改革和创新，并吸收杭滩曲调，重新改编、排演了《双下山》、《昭君和番》、《断桥》、《六月雪》、《貂婵拜月》等一批传统杭滩剧目；后又演出了新编历史剧《银瓶》、据昆剧移植的《李慧娘》(见图)等，使剧本的文学和舞台艺术性都出现了崭新的面貌，受到观众的欢迎和专家的赞扬。1966年起的十年动乱中，杭剧受到摧残，被迫撤销停演。粉碎"四人帮"以后，剧团无法恢复，仅存杭剧改革小组，从事资料收集等工作，杭剧从此绝响。



滑稽戏　亦称"滑稽话剧"。擅长演出喜剧和闹剧，流行于杭州、上海、苏州、绍兴、宁波和浙北、苏南地区。它是在"小热昏"、"隔壁戏"的基础上，融合文明戏(通俗话剧)、苏州评弹、相声等艺术而成的。1910年左右，杭州艺人杜宝林运用各地方言和各种民间小调说唱时事新闻和笑话故事，讽喻社会时弊，幽默风趣，称为"小热昏"。艺术形式较为自由，是一种立在条凳上说唱的曲艺，有单档(一人)和双档(二人)两种。"小热昏"有的以说笑话、学各地方言取胜；有的以用各种曲调(主要是"三挑赋"、"小锣赋")说唱为主，在讲唱有趣故事时配以各种滑稽动作和表情。后又发展为一个演员在茶楼化妆表演，杭州人称为"独脚戏"。因演出节目大都以逗人发笑为特色，故又被称为"滑稽"。后来，受对口相声、文明

戏等的影响，演员由“独脚”发展到二三人以上，成为一种化装表演的曲艺形式。1920年左右在杭、沪、苏等地茶楼、喜庆堂会和游艺场广泛流行，深受各阶层群众的欢迎。1942年，杭州的滑稽（独脚戏）演员江笑笑（杭州人）和鲍乐乐（瑞安人）在上海联络同行与文明戏演员共同组成“笑笑剧团”，于龙门大戏院演出大型戏剧《荒乎其唐》。接着，又陆续上演了《火烧豆腐店》、《祝枝山大闹明伦堂》、《五颜六色》、《老牌一年级》、《一碗饭》等大戏。从此，衍变成一种新型的戏剧形式，被称为“滑稽戏”。抗战胜利后，裴扬华、程笑亭等人的华亭剧团，上演了《无胆英雄》、《小山东到上海》。此时的滑稽戏以上海为中心，活动于浙北、苏南一带。中华人民共和国成立后，浙江有“杭州”、“骆驼”（原在杭州，后归桐庐）、“嘉兴”、“湖州”等四个滑稽剧团。演出剧目有《汪顺仙》、《上海小姐》、《阿Q正传》、《七十家房客》、《西望长安》、《王老虎抢亲》、《喜上加喜》等。1961年7月，桐庐滑稽剧团并入杭州滑稽剧团。“文化大革命”中，杭州、嘉兴、湖州等地的三个团被迫解散。粉碎“四人帮”以后恢复了杭州滑稽剧团，编演了《闹新房》、《香港万花筒》等新剧目。至1982年，浙江仅存杭州一个专业滑稽剧团。

滑稽戏多反映城市人民的日常生活，以现代题材为主。多讲江、浙、沪等地方言，通俗易懂。情节、人物、语言幽默风趣，动作表情滑稽夸张。以逗人发笑、给人娱乐为主要宗旨，并常含讽刺，寓教于乐，具有浓厚的喜剧、闹剧风格。滑稽戏以说、唱、演为主，以热闹取胜，没有武打。所唱曲调，随时而变，随剧而用，不拘一格，有民间小调、戏曲唱腔、流行歌曲、电影插曲等等，从没有基本腔。中华人民共和国成立以后，不但注意剧目和演唱格调的健康，而且创作了一些歌颂性喜剧，使滑稽戏的题材和风格都有了新的变化。滑稽戏根据剧中人物性格和演员的擅长而分配角色，从没有生旦净末丑之分。滑稽戏剧团除了以演大型喜剧为主外，仍演一些“小热昏”、独脚戏、相声、说笑话等曲目，成为话剧、曲艺、戏曲混合的特殊剧种。

甬　剧　流行于宁波、舟山及上海市一带。早期称“串客”，1890年改称“宁波滩簧”。二十世纪三十年代，曾一度称为“四明文戏”和“改良甬剧”。1950年正式定名为甬剧。

甬剧的渊源和形成时代，因缺乏记载，不详。约在清初，宁波农村流行一种业余自娱性的说唱 形式，时称“串客”。既唱山歌、小曲，也借用当地盲人“唱新闻”的曲调来说唱新闻、故事。“新闻调”不用管弦，是一种长于叙述的的吟诵体的长段清唱，唱词为齐言上下句，演唱内容多为当代底层青年追求婚姻自由的故事。因深受群众欢迎，常被邀请于春节期间在村坊院落演唱，并兼演一些小戏如《卖花线》、《荡湖船》等。“串客”后来受苏州滩簧影响，在“新闻调”的首、尾两句加入胡琴伴奏，保留中间的大 段清唱，形成了“起、平、落”格局，和颇具特色的基本调，并用以演唱具有一定的戏剧情节的唱篇或小戏，于是由曲艺形式向戏曲过渡。清中叶，庙会和赌场盛行，每当请不到专业戏班时，“串客”便登场表演。到了道光年间，开始于村镇作营业性演出，称为“串客班”。“串客班”无女演员，脚色为一丑（或一

生)、一旦者称“二小戏”或“对子戏”。其中以丑为主者称“草衣戏”(因行话称丑为“草花”),如《卖草囤》等;以生为主的称“清客戏”(因生称“清客”),如《庵堂相会》等。脚色为一丑一旦加一生者称“三小戏”。“二小戏”及“三小戏”均以丑脚为主,旦脚为辅,其生脚也带丑味。多插科打诨,语言诙谐幽默,表演生活化。虽有夸张的少数舞蹈身段,亦多从模拟生活动作而来。化妆只用简单的的水粉,着当时的平民服饰。旦拿手帕,生拿折扇,丑提竹篮或肩挑货担作为道具。伴奏只有一副鼓板、一把板胡、一面小锣(由演员兼任)。每副班社不过七八人。由于演出迎合了当时的社会潮流,不久便班社纷起,足迹几遍宁波府属各县城乡,宁波城内亦有设地场或在茶楼演出者,并流传至舟山、绍兴一带。清同治年间余治《得一录》载:“‘串客’最易学习,地方男妇,耳濡目染,皆能模拟声容,互相传习。一人唱出,合巷皆闻。”又云:“尤为妇女所爱,若打听得某处有‘串客’做,则约妯娌,会姐妹,带儿女,邀邻居,成群结队,你拉我扯,都去看去。做一日看一日,做一夜看一夜,全然不厌。”虽然“串客”常以“有伤风化”等罪名屡遭禁演,但仍受群众欢迎,屡禁不绝。到了光绪年间,其上演剧目据称已有小戏七十二出(经常上演的不过三四十出),表演艺术亦有所提高,音乐唱腔吸收了当地曲艺四明南词和绍兴乱弹中的部分曲调;还涌现了一批深受广大群众欢迎的演员。

1890年,奉化籍演员邬拾 来首先率领杜通尧、李阿集、黄阿元等进入上海,在小东门凤凰台、白鹤台茶楼演出,颇受欢迎。于是乡间班社蜂拥而至,一时达二十余班。“串客”也于此时改称“宁波滩簧”。邬拾来坚持演出和教戏至八十余岁,人称“拾来师公”。李阿集则在百代公司灌制了许多唱片。之后,较有名气的演员有沈春林、应云发、倪杏生等,他们也都灌有唱片。晚一辈的有筱阿友、筱文斌、筱阿土、吴少山、张德元等。筱阿友曾习乱弹,又善于向京剧学习,故表演精细,造型优美,人称“宁波梅兰芳”,是最有影响的男小旦。此期间,在上海由于剧种间的相互交流和竞争,加上出现了筱阿友等一批唱做兼长的演员,在音乐唱腔、表演、化妆、服装和砌末等方面都有所改进和提高。

民国九年(1920)舟山的筱瑞香、筱凤香、筱爱春等几位宁波滩簧女演员赴沪搭班演出,很受欢迎。于是各班争相仿效,男女合演由此开始。筱姣娣、金翠玉、金翠娥、金翠香皆红极一时,被称为“四大名旦”。宁波滩簧改称“四明文戏”,既演清装或古装大戏,亦做滩簧小戏。至三十年代初,终因新剧目匮乏,艺术上保守等原因,闯不出新路,日渐衰微。为挽救危机,在上海的部分艺人于民国二十七年在中南剧场排演根据京剧《清风亭》改编的大戏《天打张继保》,获得成功。随后即向文明戏学习,请编导,排演幕表时装大戏如《空谷兰》、《少奶奶的扇子》等;并配用灯光、布景;扩大乐队,改革唱腔,一度复振,称之为“改良甬剧”。三、四十年代的著名女演员有赛芙蓉、傅彩霞、项翠英、王才香、张秀英、徐凤仙、金玉兰、徐秋霞等;男演员有柴鸿茂、胡菊生、黄君卿、贺显民、史少岩、葛伟龄等。但由于战乱等原因,好景不长,至1949年,已奄奄一息。仍在宁波城乡活动的戏班,因缺乏艺术交流,

发展缓慢，一直以唱滩簧小戏为主，偶尔也演出一些清装或古装大戏。1949年10月，艺人王宝云、张秀英等首先在上海组成“立群甬剧团”。1950年5月，徐凤仙、贺显民、金玉兰、黄君卿、王文斌、沈桂椿、徐秋霞等在宁波组成凤仙甬剧团，剧种名称从此定为“甬剧”。并实行剧本制、导演制，甬剧进入了新的发展阶段。此后，在上海有堇风、星光、凤笙、合作、众艺等十余个甬剧团相继成立，至1958年合并为堇风甬剧团，后又培训学员、成立了青年队。“文化大革命”期间，于1968年全部解散。凤仙甬剧团于1952年移植《小二黑结婚》为浙江省物资交流大会演出，引起省文化局的重视。之后，徐凤仙等主要演员离团去沪，该剧团则在宁波登记，改称宁波市甬剧团。1954年排演了胡小孩创作的《两兄弟》一剧，参加华东戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖，扩大了甬剧的影响。1957年至1964年间上演了《姑娘从此不平静》、《亮眼哥》等甬剧现代戏。“文化大革命”中，上海、宁波的甬剧团全部解体，1977年宁波甬剧团得到恢复。

甬剧唱腔分四大类：(一)基本调：包括2/4节拍的老基本调和1/4节拍的流水，曲体结构为起、平、转、落式，长于叙事，其“平”部是吟诵体齐言上下句的长段清唱，最具特色。1940年以后在老基本调的基础上又派生出新基本调。(二)晚清时从当地曲艺“四明南词”中吸收〔平湖调〕、〔赋调〕、〔词调〕等。这类曲调均为七言上下句，节奏活泼，旋律舒展，伴奏华彩。(三)从绍兴乱弹中吸收融化而成的〔清水二簧〕、〔快二簧〕、三五七以及五十年代后从杭剧中吸收的武林调等。此类曲调多用以表现激愤、昂扬等情绪。(四)杂曲小调：包括当地民歌〔田头山歌〕、〔马灯调〕及江南一带流行的民歌〔鲜花调〕、〔夜夜游〕、〔小板艄〕、〔四季相思〕、〔五更调〕等。这类曲调早期运用较多，现在只作插曲使用。以上四类曲调，均可在一个戏中混用，彼此可互相联缀、转接。



甬剧的剧目在1920年以前以小戏为主，脚色为三人以上者称“众家戏”，如《车木人》等；此外，还有来自调腔、乱弹等剧种的所谓“梨园戏”，如《大闹花灯》、《康王庙》等。本世纪二十年代至四十年代，也曾演过少数古装和清装大戏，如《石门县》、《钉鞋记》、《三县并审》等。四十年代上演的幕表大戏近二百部，如《清风亭》、《少奶奶的扇子》、《情海狂澜》(即《半把剪刀》，见图)、《啼笑因缘》、《多情的少爷》、《上海四小姐》等，中华人民共和国成立后编创的大型现代戏有《两兄

弟》、《姑娘心里不平静》、《亮眼哥》、《姜喜喜》、《老冤家》、《甬江春雷》、《东风吹春》、《高尚的人》、《浪子奇缘》等；小戏有《两妯娌》、《家务事》、《朝外货》、《心事》等；创作改编或整理的大型清装和古装戏有《金生弟》、《田螺姑娘》、《半把剪刀》、《天要落雨娘要嫁》(见图)、《杜鹃》、《双玉蝉》、《三篙恨》等，此外，还从兄弟剧种移植改编上演了近二百部国内外优秀剧目。



甬剧的表演，很少有固定程式，比较接近生活。到二十世纪四十年代，多仿效文明戏，穿西装、旗袍或清装，按人物性格、年龄分配角色。起用布景、灯光、道具并扩大乐队。在农村的戏班仍以演农村和城市平民生活小戏为主，穿普通百姓服装；脚色只有旦、生(包括丑)二行，没有布景。建国后编演的现代戏多以工、农、兵为剧中主要人物，强调现实主义的表演方法，在注意继承本剧种表演特色的基础上，吸收电影、话剧和其它剧种新的表现手法，对音乐、灯光、布景、化妆、服装、道具等方面，都不断地追求美化和提高。这一时期的清装戏，其化装、服饰等已不再拘泥于当时的生活真实；演古装戏亦不用传统戏曲那套严谨的表演程式(如水袖、台步、身段等)。甬剧所用的语言为宁波方言，有身份者亦讲宁波官话。

京　剧　京剧南下至上海不久，便陆续进入浙江。同治十三年(1874)，上海丹桂茶园的一个京班首先来杭演出《金水桥》、《女绑子》等戏，受到观众欢迎。光绪七年(1881)，上海咏霓茶园京班艺人周大升等首进宁波馥兰茶园演出。光绪年间，有福建光荣升班在温州一带活动，在金华，因徽戏势力很强，则迟至民国二十四年(1935)才有第一个京班演出。

杭州，是浙江的省会，水陆交通要道，离上海亦较近，故传入亦最早。同治十三年，上海丹桂茶园的一个京班首来杭州搭富春昆班演出。演员有正旦王桂芳、花旦冯三喜、贴旦边宝笙。当时杭州流传着这样一首歌谣："不唱昆腔唱京腔，津门来了王桂芳，试问园中真色艺，小花三喜与边郎。"自此，京剧很快在杭州流行起来。1894年(光绪二十年)，杭州拱宸桥始建天仙茶园，茶园正中搭戏台，以演出京剧为主。次年，拱宸桥一带又开设了荣华茶园、阳春茶园，也以演出京剧为主。1901年，七岁的周信芳以"七龄童"艺名在杭州登台唱红。同年，十四岁的张英杰在杭州搭天仙戏馆的戏班演出，在四天的演出中，他一人饰演老生、武生、老旦、花旦四个行当，崭露头角，取艺名"盖叫天"，在杭演出一年多。1904年，著名京剧演员谭鑫培在杭州荣华戏院演出。民国元年(1912)，杭州建立第一新剧模范团，上演京剧和文明戏。京剧有传统戏、改良京剧和滑稽京剧。班内拥有筱奎官、侯双臣、赛彩霞、一阵风、曹福亭、南北红(顾云仙)、吕秀华、郑处、贾玉成、陈定安、七盏灯(毛韵珂)、罗耀亭等南北名伶六十余人。所演京剧剧目有《取西蜀》、《莲花河》、《滑油山》、《九更天》、《汴梁

图》、《曾头市》、《草桥头》、《黄金台》等数十出；滑稽京戏有《弄假成真》、《母子拜堂》等。流动演出于杭州拱宸桥天仙茶园及浙北各地。杭州第一个京剧科班——群芳班(又名三义堂)创立于民国三年，从义学中挑选四十名满族子弟入科学戏。其中有老生白玉芳、丑脚刘福芳等。民国六年，群芳班鉴于排戏演员不敷调配，乃开办第二科，续招新徒三十名，满汉不分，男女兼收。其中有武生兼红净王全芳，文武不挡坤角露兰春等。该班于民国十七年报散。民国十年春，京剧名旦冯春航率团来杭，在西悦来菜馆附近搭棚定名"西湖共舞台"演出《小青影事》，"轰动杭城"、"连演七天，场场客满"。同年六月间，戏剧家欧阳予倩率南通伶工学校师生来杭，演出改良京剧《人面桃花》、《宝蟾送酒》、《尼姑思凡》等戏，颇受欢迎。民国十一年(1922)，杭州西湖大世界游艺场建成，邀请群芳班上演连台本戏《狸猫换太子》，连满三十余场。同年十一月间，京剧著名演员程砚秋首次莅杭在西湖凤舞台演出。民国十二年，周信芳在西湖共舞台连续演出达五个月之久，日夜场不辍。是年还有尚小云、马连良、杨月楼及夏月润、夏月珊兄弟等来杭演出看家戏、改良京剧。民国十八年杭州举行西湖博览会，又特邀梅兰芳、金少山、盖叫天来杭演出。京剧进入浙江，培养了不少戏迷标票友。他们纷纷组织票房，进行演唱活动。民国十八年梅兰芳来杭，演出《四郎探母》时，因缺少配角，竟破格邀请票友陈大濩同台演出，传为佳话。继后，商业学校京剧票房还举行赈灾义演。当时，一些在小剧场演出的。自称平剧社、歌剧团等，纷纷搬演京剧，演出剧目十分混乱。民国二十年，浙江省民政厅、教育厅共同组织的文化娱乐审查委员会所公布的禁演及修改后始准许上演的剧目中，就有平(京)剧十七个，如《火烧红莲寺》、《大劈棺》等。1949年5月杭州解放，10月起驻杭州的中国人民解放军平剧团，先后演出《三打祝家庄》、《关羽之死》、《逼上梁山》、《快活林》、《闯王进京》等一批新京剧，观众达十余万人，影响很大。1951年，杭州市大世界京剧班改组为杭州红旗京剧团，配合抗美援朝宣传，排练了新京剧《信陵君》。翌年夏，"大世界"关闭，该团解散。同年9月，杭州市文教局派员赴沪调集京剧演员。以上海华东实验京剧团编余部分人员为基本力量，组建杭州人民京剧团，丛树桂任团长。1956年9月，杭州市人民京剧团，由民办公助改为国营剧团，改称杭州京剧团。1960年9月，杭州京剧团在东坡剧场演出了《空城计》(见图)、《卧薪尝胆》。12月间，又演出了《白毛女》、《刘介梅》、《红旗谱》等现代剧。1964年4月，杭州京剧团上演大型京剧现代戏《社长的女儿》。1965年8月，为纪念抗战胜利二十周年，杭州京剧团在东坡剧场演出现代剧《沙家浜》。1966年元旦起，在



新中国剧院演出现代戏《毛主席的女战士》。1968年8月，浙江省革命委员会调集杭州、宁波、嘉兴、温州四个京剧团及其它文艺团体的部分人员，开始排演"革命样板戏"。次年4月，正式成立浙江省京剧团，一直至今。1976年8月，杭州市又以"五七"文艺学校京剧班毕业生为基础，成立杭州京剧团。该团成立后排演的第一出戏是京剧《蝶恋花》，此后，排练演出了现代京剧《锁龙渡》、连台本戏《七侠五义》、荀派名剧《诓妻嫁妹》等。该团于1981年解散。

浙江京剧活动最早、最频繁、影响最深者，当推嘉兴、湖州一带的水路班子。在这一带水乡，早在清代嘉庆、同治间，就有一种演徽戏、梆子和昆剧的"擂船班"(又称"船台班")活动。这种戏班，一般都不大，在一条可容二三十人的船上，以船头小小的一个平台作为舞台，进行演出。同治中期以后，"擂船班"即有京剧演员参加，并发展成为以演京剧为主的"水路京班"，清末民初则更为兴盛。当时，杭、嘉、湖一带较有名气的水路京班，有大鸿寿堂、大鸿福堂、双鸿寿堂等，均以演武戏为主，兼演文武并重的戏。常演剧目有《嘉兴府》、《刀劈三关》、《四杰村》、《长坂坡》、《挑滑车》、《风波亭》、《斩黄袍》、《辕门斩子》、《托兆碰碑》、《铁公鸡》、《乌龙院》、《青松岭》、《岳飞挂帅》、《桑园寄子》、《枪挑安天豹》、《状元谱》等。此外还有些出自徽戏和梆子的戏，如《法门寺》、《甘露寺》、《祥梅寺》、《能仁寺》等，被京剧移植后，也从上海流传过来，逐渐成为水路京班的保留剧目。

二十世纪二十年代，江南水路京班空前兴旺起来，当时在杭、嘉、湖一带著名的水路京班为湖州田记舞台、嘉兴舞台。湖州田记舞台始建于清末，消歇于三十年代后期，长达三十余年。该班以武戏和旦脚戏著称，先后拥有名旦文武老生姜声鸿、孙伯龄；武生筱毛豹、小花楼；花衫沈翠屏、孙若英、徐艳秋；小丑赵自忠；小生陈云龙等。二十年代初，田记舞台向上海京班聘来坤老生何玉蓉、坤武生缪黑灯、坤旦王艳秋等充当台柱，开杭、嘉、湖水路戏班男女合演之先例。嘉兴舞台以演文武大戏出名，主要演员有文武老生李万春，须生侯育臣，武生张德楼、小福楼，花衫翁芸秋、姚淑兰等。二十年代中期，该班曾以新编历史剧《越王献西施》轰动一时，为杭、嘉、湖水路京班编演新戏开创了先例。此外，杭、嘉、湖 水路京班中较享盛名的班子尚有以文武老生李又春、李紫贵，武生王桂卿，坤旦金素琴领衔的"中央舞台"，文武老生达子红、武生萧育强领衔的"长胜舞台"，武生王少楼领衔的"三星舞台"等班。宁波的"大国民舞台"，在杭、嘉、湖地区也拥有大批观众。活跃于杭、嘉、湖水乡舞台的本地区和别地区的水路京班还有中山舞台、宝生舞台、金舞台、新大舞台、群英舞台、东方舞台、国民舞台、齐天舞台、天然舞台、更新舞台等。这一时期，水路京班吸取了上海、杭州等城市戏院的 经营方式，打破了班船一体的戏班传统形式，采取了以"班底"为基础的聘角制，从而加强了水路京班与城市戏院的横向联系与技艺交流。此后，江南各中小城市相继兴建剧场，开设京剧戏院，除经常邀请上海名角登台表演外，众多的水路名班亦轮流应聘来作短期演出。水路京班名角应上海戏院之邀，赴沪搭班演出者也不乏其人。水路京

班以演出武戏和文武大戏为主，武生、文武老生、武旦、武丑的地位在戏班中日益提高，而老旦、青衣则不为人所重，由此引起京剧行当配置的变化，特别是武生行当在杭、嘉、湖水路京班中，得到格外兴旺的发展。

抗日战争时期，江南国土大片沦陷，戏业受挫。抗战后期及胜利后，杭、嘉、湖水路京班逐渐恢复。四十年代中后期，规模最大的水路京班是孙柏龄领班的“龙凤舞台”，拥有戏船十四条，演员两百多人。该班的“角儿”有：小樊春楼、达子红、王金芳、老王玉蓉、兰月春、谢盛春、王其昌、金笑侬、戴绮霞、王宝贤、王英洲、李瑞来、雪 银玉、钱月楼等。此外，周信芳、李万春、盖叫天、筱毛豹等都在水路班子演过戏。当 时班中的青年演员王少楼、张云溪、小高雪樵、赵燕侠、关肃霜、小王玉蓉、吴继兰、张美娟等人，在中华人民共和国成立后大多成了全国各地的京剧名演员。领班孙伯龄系著名的文武老生，其看家戏有《斩黄袍》、《斩子》、《斩马谡》、《李陵碑》、《狸猫换太子》、《四郎探母》、《天水关》、《文昭关》等。号称“三斩一碰狸猫回头一探两道关”。“龙凤舞台”常演剧目有一百多出，大都是角儿们的看家戏，如《三结义》、《泗洲城》、《莲花庵》、《白蛇传》、《朱砂痣》、《秦香莲》、《八蜡庙》、《牧羊卷》、《二进宫》、《武家坡》、《盗仙草》、《战马超》、《挑滑车》、《潞安州》、《长坂坡》、《伐子都》、《驱车战将》、《周仁献嫂》、《打花鼓》、《浪子踢球》、《小放牛》、《阴阳河》、《虎牢关》、《汾河湾》、《打樱桃》、《杨香武三盗九龙杯》和连台本戏《七侠五义》、《荒江女侠》、《小五义》、《狸猫换太子》、《铁公鸡》等。

杭、嘉、湖水路京班以七代从艺的卞氏历时最长，第一代艺人卞三庆，原籍江苏桃园县，清嘉庆末期因江苏连年灾荒，南下至杭、嘉、湖一带落脚，但卞三庆及其子卞一中，尚演徽、梆、昆，未演京剧，直至第三代卞代清，搭班鸿运堂，才演京剧，既演船台，又演庙台，水陆两栖。卞代清三个儿子金奎、银奎、宝奎以及金奎之子德发、银奎之子德龙和德虎（即卞韵声）、宝奎之子德胜等，均为京剧演员。卞银奎为著名文武老生，曾在黄金大舞台、田记大舞台搭班，在杭州、湖州等地为梅兰芳、周信芳等配过戏，擅演《大名府》、《战宛城》、《潞安州》、《三门街》、《义犬报》、《独木关》等，尤以《风波亭》之岳飞最著名。卞金奎兄弟一代曾自组“卞记大舞台”，俗称“卞家班”，以卞银奎为台柱，主要演员艺名均冠以“小”字。其子孙，一直延续至今，仍以京剧为业。

中华人民共和国成立以后，杭、嘉、湖水路班子分别归属江、浙、沪的国营京剧团，一些著名演员成为这些国营剧团的骨干力量。卞德龙（即卞韵良）和其叔父卞宝奎于 1950 年组织了嘉湖红旗京剧团，1955 年改为嘉兴市红旗京剧团，仍在这一带演出，直到 1966 年，该团被撤销为止。1975 年 3 月，剧团恢复，改名嘉兴地区京剧团。湖州地区于 1951 年在红羊京剧团基础上成立了湖州地区京剧团，改为市级后改名湖州市京剧团。此外，1953 年成立了红胜京剧团，1958 年以后报散。

宁波，光绪七年（1881），上海咏霓茶园京班首进宁波馥兰茶园演出，演员有周大升（武

花脸)、康黑儿(刀马旦)、冯瑞祥(唱做须生)等。此后二三十年间,上海京班赴甬演出者络绎不绝。二十世纪初,宁波市内先后建成环球、天胜舞台、新民鼓舞台、华商凤舞台等专演京剧的戏院,上海许多著名京剧演员相继来甬演出。1924年春,宁波新建一座规模较大的商业大舞台,聘请著名短打武生盖叫天和青衣花旦绿牡丹(戚艳水)等主演。1928年2月,盖叫天率领一个男女合演的戏班重来宁波大舞台(即原商业大舞台)演出,历时八个月,演员有花旦刘惠琴、梅雪芳、汪艳琴、蒋丽霞,老生王清尘、赵韵声,文武老生呈三泉等。演出拿手戏《三岔口》(饰任棠惠)、《白水滩》(饰穆玉玑)、《一箭仇》(饰史文恭)、《洗浮山》(饰贺天保)等,还与老生唐月樵合作,上海新编机关布景连台本戏《双珠球》、《花果山》等,名噪一时。1928年底,宁波东门口,又建起了"天然舞台",从上海请来一批年青的海派京剧演员:文武老生刘汉臣、青衣花旦姜云霞、时派花旦李艳芳、小丑孟鸿茂等,演出京剧传统剧目《兴周灭纣》、《宋十回》、《路遥知马力》、《梅龙镇》、《大八蜡庙》、《戏迷传》、《三堂会审》、《九锡宫》等。"天然舞台"虽地处闹市,但由于相近的"大舞台"及"新新舞台"均演京剧,因而剧场之间竞争十分激烈。三十年代 初期,新新舞台从上海聘请来"江南四大名旦"之一的小杨月楼担任台柱,演出《石头人招亲》,哄动一时。"天然舞台"为了出奇制胜,排演了机关布景连台本武侠公案戏《彭公案》,由头牌老生刘汉臣饰演彭朋。此剧情节离奇,排场热闹,加上机关布景,吸引了大批新老观众,一时名声大振。1932年新新舞台改建为大光明戏院,先后聘请花旦粉牡丹、云艳霞等为台柱,继续上演京剧。1934年又聘著名麒(周信芳)派老生陈鹤峰、花旦韩素秋、文武老生筱毛豹等为主演。民光大戏院于1932年也改演京剧,先后聘请名角武生郭玉崐、老生杨鼎浓主演《力杀四门》、《山东响马单雨天》、《群英会》、《四郎探母》等剧。1934年,移址扩建后成为宁波首屈一 指的"天然舞台",又从上海请来著名武生王虎辰挂头牌,著名净脚刘奎官挂二牌,演出《周瑜归天》及连台本戏《桃花女》、《白状元祭塔》、《狸猫换太子》等。1935年,"天然舞台"聘请举国公认的"花面大王"金少山,于元旦日首演《刺王僚》,夜场演《法门寺》。他先后在《断李后》、《盗御马》、《草桥关》、《牧虎关》、《连环套》、《八蜡庙》中饰包拯、窦尔墩、姚期、马旺、黄天霸、金大力等。接着,由驰誉南北的红生演员林树森献演关公戏《华容道》、《单刀赴会》、《水淹七军》、《走麦城》和《徐策跑城 》、《空城计》、《打金砖》、《诸葛亮招亲》、《鲍自安扬州打擂》、《盗御马》以及连台本戏《江流水出世》、《彭公案》等。林树森离甬后,梅(兰芳)派花旦金碧玉、马(连良)派老生连奎良、著名武生王桂卿先后赴甬,担任"天然舞台"台柱。以演连台本机关布景戏《疯僧出世》影响最大,连演半年不衰。1935年9月,"天然舞台"重金聘请"剧界宗师"周信芳来甬献艺。周信芳率其移风社全班人马同来,主要演员有王兰芳、马箭云、刘韵芳、刘斌昆、杨寿山、周五宝、王永亮、赵云卿等,其中刘斌昆曾被上海观众誉为"江南第一名丑"。周信芳这次共演二十天,他饰演的徐策、比干、宋士杰、宋江、张广才、萧恩、朱由检、包拯、刘子忠、朱厚照、路遥、张元秀等不同身份人物,无不性格鲜明,有血有肉,观众为之轰动。此后,在"天

然舞台”献艺的南北京剧名伶还有武生李万春，文武老生李桂春(小达子)及其子文武老生李少春；文武老生厉慧良，坤角青衣花衫厉慧敏，花脸厉慧斌，文武小丑厉慧森，文武老生厉慧兰(人称“厉家五虎”)；文武老生杨瑞亭、花旦碧艳芳；“麒(周信芳)派”老生杨宝童、坤旦姜云霞等。民国二十七年春，以文武老生筱毛豹(原名陆君鹏)为台柱的老大鸿寿京班在民光电影院演出《风波亭》、《侠义救国记》等剧，以激励人民群众抗日救国的热忱。四月份又排演了历史剧《卧薪尝胆》。民国三十年三月下旬，在宁波沦陷前夕，筱毛豹等排演了历史剧《第一大胆》，剧本描述蜀将姜维兴蜀灭魏未成以身殉国的悲壮故事，激励民众抗战到底的决心。1941年4月，日寇占领宁波，许多京剧戏班只好到市郊乡村流动演出。1942年下半年之后，随着“大世界京剧场”的开设，大光明戏院、共舞台等都先后恢复演出京剧，筱毛豹等著名演员从农村回到市区，外地著名演员韩树棠、小王桂卿、小王其昌、杨宝童、陈鹤峰、李如春、郭玉昆、杨菊顰等都先后来甬演出。郭玉昆、杨菊顰夫妇再次领衔“天然舞台”长达四个半月。著名文武老生兼红生韩树棠，出生于北京梨园世家，南下后，曾与盖叫天、张翼鹏、林树森等名家同台演戏。1943年，首次在宁波大戏院担任台柱，并在宁波安家落户。他先后聘请武生李渊、文武老生筱毛豹等名角，组织韩记大连升京班，担任班主，长期在宁波城乡演出。1950年6月，在同乐戏院演出期间，由韩素兰(韩树棠之女)担任台柱，成立兰声京剧团。同年10月，韩树棠又吸收筱毛豹、张永奎、白玉琴、周国斌等，成立合心京剧团，并自任团长。合心京剧团先后聘请张翼鹏、新艳秋、王玉蓉、张二鹏、丁至云等名角来宁波世界剧场献演。此外，宁波市还有一个由老大鸿寿、新大鸿寿两个京班的部分演员组成的同心京剧团。该团成立于1950年11月，主要演员有花旦吴素艳、武生李浩明、老生王君培等，并先后聘请过老生王麟童、张铭声，花旦董明艳、白玉艳，武生林宝昆等，在“灵江群众”、“天然舞台”、世界剧场等处演出过《三打祝家庄》、《窃符救赵》、《闯王进京》、《火烧赤壁》、《文天祥》、《岳飞》等剧。1955年4月，同心京剧团合并于合心京剧团。1956年10月，合心京剧团改为宁波市京剧团。该团以筱毛豹为台柱，主要演员有女老生王佑春、花旦汪雁娇、武生韩鹏飞、武旦王惠琴、老生陈鸿声、朱慧文、老生兼小丑史满勤等。1957年省第二届戏曲观摩演出，筱毛豹在《枪挑小梁王》剧中饰宗泽一角，获演员一等奖。1960年创办宁波市戏剧学校，设京剧班。教师有薛美玉、鲁才焕等，又聘上海京剧院刘斌昆、周少麟为指导，教学剧目有《武松打虎》、《血溅鸳鸯楼》、《黑旋风李逵》等。“文化大革命”期间，宁波市京剧团演出了《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等现代剧。后被撤销，部分演员如张烈虎、郑学胜、张峰、龚玲玲等调入浙江省京剧团。宁波市京剧团撤销后，又于1970年成立了宁波地区京剧团。“文化大革命”后期，宁波市京剧团恢复，1980年改为宁波市越剧团。宁波地区改市后，地区京剧团又改名为宁波市京剧团，至此，宁波仅存一个专业京剧团。

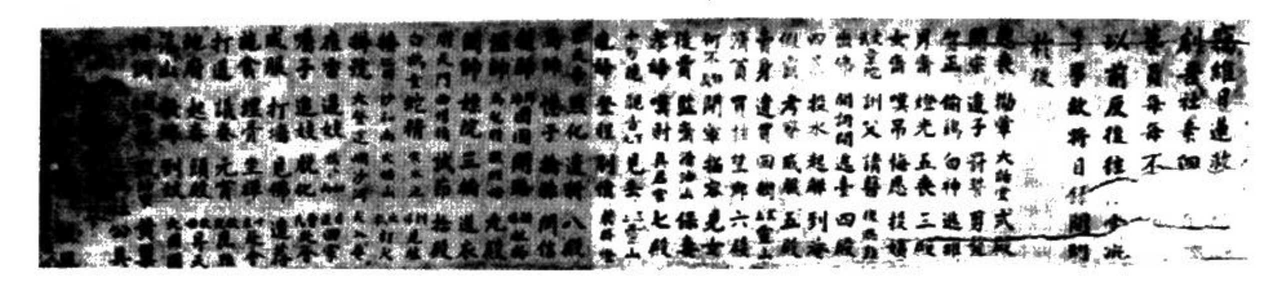
温州，在光绪年间，有从上海、宁波南下和从福建北上的京班零星演出。宣统元年

(1909)开办京剧科班。当时，由温州新泰铜店小老板洪可闻(鼓师)牵头，联系多人而设科。因该科班注重武功，故取名“尚武台”(又名“翔舞台”)，招收男童五十余人，聘北京艺人李达子为教师，另聘票友范嘉涛、琴师王志远(盲人)等来班执教。三年后即民国元年(1912)正式挂牌演出。“尚舞台”行当齐全，其中以花旦汉宫秋(姜绮霞)最为著名，盲琴师王志远亦以其独特技艺而颇有名声。该班约于民国十年(1921)前后解散。另一科班琴娱社创办于民国四年(1915)，由瑞安人陈五仿照“尚舞台”格局组班，招童伶50余人，学艺三年后正式演出于永嘉、平阳、乐清、瑞安、泰顺、青田等地及闽东北一带。该班所演剧目，声腔较为芜杂，既演京剧，也演温州乱弹及和调，民间称为“莲花班”。上演的京剧剧目有《七星灯》、《济公传》、《七星点元》、《蝴蝶杯》、《彩楼配》、《拿高登》、《八蜡庙》等。名角有老生金碎乃、大面黄杏林等。金碎乃被当地群众誉为“活济公”。该班于民国二十年前后解散。民国七年，“尚武台”已日见衰落，当地人周訾迷、颜剧魔等复集资筹办“天声舞台”，以温州当地演员为班底，遣专人去沪聘请上海名角来温主演，开温州戏班“角儿制”之先例。此时，温州京剧已渐普及，平阳有“文明舞台”，乐清有“象山舞台”。温州乱弹班亦纷纷改弦易辙，以演京剧为时尚。民国九年，乐清人南镜秋组织女子京剧班(一名“凤舞台”)，温州女性演员登台献艺自此始。此班曾一度至杭州、嘉兴等地演出，终因语音隔阂，败绩而归。之后，“尚武台”出身之武生余凤波(义彩)邀集同行，组织金福连科班，自任掌班，为温州京班中声望最高、历史最久之班社。此后的二十多年间，海上名角如徐宗尚、王其昌、高百岁、谢兰玉等都曾先后来温州献艺。建国初，由金福连、大三庆等班社的主要演员共建五星京剧团，1956年更名为温州京剧团。1960年开办的温州戏剧学校设京剧班，以《夜战马超》为启蒙戏，培养出陈海华、丁烈华、支珍康等一批京剧演员。“文化大革命”中曾一度被撤销，后恢复演“革命样板戏”。粉碎“四人帮”以后，恢复演传统剧目。另外，尚有平阳县京剧团，平阳、苍南分县后，为苍南县京剧团。

金华、衢州一带，自1935年以后，也有少量京班来此演出，中华人民共和国成立以后，才建立金华京剧团，至1982年撤销。至1982年底为止，浙江尚存浙江省京剧团和宁波、嘉兴、温州、苍南共五个专业京剧团。

浙江目连戏　浙江目连戏始于何时，无考。今知南宋时已有曲艺形式的目连故事流传。1967年在日本发现南宋浙江刻本、元代在日本重刊的“说话”底本《佛说目连救母经》。这是南宋淳祐十一年(1251)以后，从鄞县传到广州，在元大德八年(1304)流入日本的。最早的目连戏演出记载则在明代，明成化、嘉靖间余姚人王守仁评目连曲云：“词华不似《西厢》艳，更比《西厢》孝义全”。可知其时目连戏与《西厢记》一样流行。这一评语后来被郑之珍编写《劝善记》时引用(见《劝善记》下卷《开场》)。万历时杭州人胡文焕编《群音类选》“诸腔类”收有目连戏折子《小尼姑》，与郑本《尼姑下山》不同，而与现存的绍兴调腔本《救母记

·思凡》相近。明末山阴(今绍兴)人祁彪佳在《远山堂曲品》“杂调·劝善”条中评绍兴目连戏说:“全不知音调,第效乞食瞽儿沿门叫唱耳。无奈愚民佞佛,凡百有九折,以三日夜演之,哄动村社。”又于《祁忠敏公日记》崇祯己卯(1639)五月三十日写道:“是晚,柯村又演目连戏,竟夜不能寐。”柯村即现在的柯桥,位于绍兴市郊,历来盛行目连戏,至今尚保存有民国六年(1917)“茅伯安敬立”的目连戏出目匾一块,刻有“场头”(出目)凡一百三十二出,其中颇多为郑本所无(见图)。与祁彪佳同时的绍兴戏曲活动家张岱在《陶庵梦忆》卷六“目连



戏”中记其叔张尔蕴曾选徽州旌阳戏子“剽轻精悍能相扑跌打者三四十人,搬演目连”,因技艺超群,动作惊险而赢得满场喝彩,演至“招五方恶鬼”及“刘氏逃棚”诸出,“万余人齐声呐喊”,时山阴太守熊某疑是海寇卒至,大惊,差衙官侦问,后得知是演戏,方才安心。张尔蕴还为这次演出写了两副对联,其中一曰:“果证幽明,看善善恶恶,随形答响,到底来哪个能逃?道通昼夜,任生生死死,换姓移名,下场去此人还在。”其二曰:“装神扮鬼,愚蠢的心下惊慌,怕当真也是如此;成佛作祖,聪明人眼底忽略,临了时还待怎生?”其中“招五方恶鬼”、“刘氏逃棚”等出,均为郑本所无。

降之清朝,随着花部戏曲的勃兴,浙江目连戏也呈现出诸腔并奏的局面。可考者有绍兴调腔目连戏,开化高腔目连戏,永康醒感目连戏,磐安念经调目连戏,东阳法事目连戏以及上虞无白无唱的“哑目连”(见图)等。此后,它们大都以固定的艺术形式在民间广泛流传,一般都演至中华人民共和国成立前后方才相继息鼓,至本世纪八十年代,有的地方尚偶有演出。



调腔目连戏主要流传于绍兴、新昌、嵊县、上虞、诸暨、萧山以及余姚、宁海一带。明代已有演出,后历演不衰。现存剧目有绍兴《救母记》、嵊县前良《目连救母》等,其唱腔为一唱众和、锣鼓伴奏的曲牌体音乐,属高腔系统。常用的曲牌有〔点绛唇〕、〔驻马听〕、〔太师引〕、〔园林好〕等二十几支,帮唱任务由后场担承,俗称“接后场”,其形式分帮腔和接腔二种:前者唱腔的帮腔部分由后场和演员齐唱,后者则把帮腔部分交由后场接唱,演员不再开口。

唱腔相当固定，无论绍兴乱弹班或“平安大戏”，凡演《救母记》，均得唱调腔。同时亦善于吸收其他唱腔，如“嫖院”、“登徒”两出就唱乱弹，“十不亲”唱莲花落，“施食”则仿禅门腔调。所用语言基本是绍兴官话，丑脚用绍兴方言，即所谓“纯以越谚出之，语多幽默”（孙吉禄《绍兴补遗》），“所用言语系道地土语”（周作人《谈“目连戏”》）。脚色分生、旦、净、末、丑、外六大类。一般演三个晚上，但也有仅演一个晚上的。其情节主干虽与郑之珍本大体相同，却有许多出目为郑本所无，如“老剧目本”从开头的“放星宿”至“回府”计二十出，“前良本”则从“庆三官”至“回府”凡二十八出，均不见于郑本；穿插性的关目如“男吊”、“女吊”、“白神”、“邋塌”、“嫖院”、“训父”等，亦均为郑本所无。这些关目往往有较强的人民性，鲁迅曾称之为“真正的农民和手工业工人的作品”（《门外文谈》）。并画了一幅他记忆中的《目连戏》中的活无常像（《朝华夕拾》后记）。从其结构枝蔓繁复看，比郑本更显其“原始性”。没有职业戏班，只有普通的农民和手工业工人临时组班；服装道具均极简陋陈旧，俗称“目连班”。演出大多在夜间进行，旨在追悼或超度横死的亡魂，仪式格外紧张严肃，因而有许多规范和禁忌。如正戏开演前必先演“起殇”，时王灵官高坐台中，命鬼王率众小鬼速召各种鬼魂看戏，于是鬼王与小鬼们纷纷跳下台去，振响钢叉，奔赴荒塚之郊召鬼；回来时，鬼王在前，众小鬼在后，上台向王灵官作揖，表示鬼已招到。接着耍钢叉，开始演出。又如扮男吊、女吊者，一旦化妆之后，即禁止开口，直至放过焰火出场后才准开口。表演中，颇多高难惊险特技，尤以“七十二吊”驰名。著名演员有金寿康，擅演男吊；章艳秋，擅演女吊；七龄童，擅演无常。人称“三绝”。

开化高腔目连戏，传自婺源、祁门一带，流布于开化、淳安、遂安（现属淳安）诸县。开化境内则以杨林、苏庄、音坑、马金、徐塘、张湾等乡村为最盛。唱高腔，讲婺源口白。原无管弦，只用大鼓大锣伴奏和后场帮唱，帮唱者由鼓师担任，其余人员一般不加入。后来吸收了开化山歌、小调、三脚戏以及道士腔等曲调，并加进了管弦乐，盛行于清中叶。据老艺人丁绍烨、丁来博等口述，清乾隆年间，婺源人汪和元来开化苏庄乡富户村云台寺为僧，同时设立道教，持锡杖演《目连救母》，并传授门徒。嘉庆年间，苏庄大坊湾人丁之夭拜汪为师，学演目连。从此，苏庄富户、唐头、大坊湾等村即盛行目连戏。丁家自丁之夭起至其重孙丁来博，凡五代均能演目连戏。光绪年间，马金杨和村张金元（打堂鼓）、张田发（正生）等创办目连班，曾在该村对面的大田里搭台演出，连演七昼夜，村民至今仍称这块田为“目连畈”。该班直至民国六年才解散，张金元留下的全部戏本毁于“文化大革命”初期。民国十四年，音坑、塘坞等乡又相继成立“目连戏会”，每隔五至十年演出一次，至今音坑对门村还保存有当年的“目连戏台桩磴”一副。随着业余戏班的勃兴，专业戏班也应运而生，民国三年，马金上街人程春林首创彩玉班，全班四十八人，以演目连戏、徽戏为主，花旦徐章水、小生法发、武生有喜、小旦芝仙等，一时名声大振。程春林故世后，由其子程锦堂带班，民国十四年转卖给马金徐塘人朱清古，改名清古班。1931年冬，徐塘乡溪岸村蒋元元等创办老福林班，全班四十多人，因演技精湛而名噪一时。开化及淳安、遂安等县乡村纷纷前来订戏邀演，

1935年改名新福林班，1941年散班。1948年，随着最后一个专业班社清古班的解散，开化目连戏基本告终。建国后，除1953年为参加县业余会演，苏庄丁绍烨、姜永根合排“观音戏连”一折外，其余均未见演过。剧目分“正目连”与“花目连”两种：“正目连”包括“傅荣逼债”、“傅相升天”、“杀狗开荤”、“拷打益利”、“目连救母”（含“观音戏连”、“破血湖”）等五本；“花目连”包括“顺精忠”、“倒精忠”（含“疯僧扫秦”）二本。演出形式亦分两种：一种由道士班演出，旨在为死者超度亡灵，与法事同时进行，一般连演三夜，只需七八个演员，每人需兼演两个以上角色，剧中人物如玉帝、阎王、小鬼等，均不出场，用纸剪或纸画贴在四周墙上即可，大多在斋主的堂前或晒谷场演出；另一种则由专业戏班演出，规模较大，需二三十人，必须搭草台演出。演出习俗因地而异，如音坑乡演出前要树旗竿，敬鬼神；大溪边乡演至最后一夜要出武猖赶鬼，五个“武猖”手持钢叉、宝剑将“鬼”赶出两里之外，扮“鬼”者当夜不得回村；苏庄乡第一夜演出前要放烟火。班规习俗也极严格，如菖蒲村演出时，当地一长者坐台对面小棚内审阅目连戏总纲，若唱错一句，必罚戏一夜；大溪边乡演“正目连”，如未完五本逢雨、雪等不能演出，待天气好转又需从头本演起，不准续演，也不准中途毁约。

醒（省）感目连戏流播于永康及毗邻之缙云、磐安、金华、义乌、武义、东阳等县，它是醒感戏的重要组成部分。其目连戏只有一本，叫《断缘箱（殇）》，亦称《目连救母》，故事与郑本《劝善记》不同，演目连之父傅相生前敬佛，斋戒吃素，却于端午节那天被大鹏鸟啄眼珠而死，目连娘舅刘贾见此状，断不信佛，强劝其姐刘氏破戒开荤。刘氏开荤，吃烤羊肉等，终于受到神灵的惩罚，被打入十八层地狱。孝子目连为救母出家在金山寺为僧，后因功德盖世，禅师赐其禅杖破狱救母，剧本以母子团圆并升天结局。从情节的差异及其紧扣目连救母这一主线、不穿插与此无关的小戏来看，显然与郑本《劝善记》为两个路子，一般认为早于郑本。醒感戏盛行于清末民初，抗日战争时期已开始衰落，中华人民共和国成立前夕业已解体，现已很少演出。《断缘殇》与醒感戏其他剧目一起，与盂兰盆会（当地称“忏兰盆”）及其他水陆道场（最常见的是三年一次的大规模的道教法事“翻九楼”）等宗教仪式活动结合而演出。“内坛法事外台戏”，它处处受内坛的制约，带有浓厚的宗教色彩。

念经调目连戏为佛教仪式剧之一，流传于磐安、东阳、永康一带，是以颂扬西方极乐世界，劝人弃恶从善，皈依佛门为宗旨而被当地称作“佛戏”的“西方乐”的组成部分。“西方乐”共有二十几个剧目，《目连救母》是其中主要剧目之一，包括“闹五更”、“哭母”、“请禅杖”、“开五方”、“破地狱”、“寻十殿”、“认母”、“劝母”、“赦罪”、“担母上天”等十余折。故事亦以目连救母出地狱为主线，一般不插演无关的情节，可演三天三夜，亦有只演一个晚上的。唱词大多为七字句，脱胎于宣卷。演员均以敬神信佛的俗家妇女，一般由相对固定的十人左右组成一个业余班子。每个班子由俗称“佛头”的人负责召集、组织祭祀和演出。曲调以唱〔念经调〕为主，其基本唱腔为：22 23 | 66 65 | 35 6 | 5 - | 3.5 6 | 35 6 | 56 32 | 2 - | 两个乐句的任意反复。同时吸收民间小调及其他

地方戏音乐。没有乐队伴奏，仅以木鱼与碰玲为节，无论唱词或口白，均用当地方言。常用的道具除锡杖、经担等外，尚有生萝卜一支，摆在香案旁，以示目连系萝卜投胎。目连穿僧装，和尚打扮；刘氏则穿大襟便衣，为普通的老年妇女打扮。表演细腻，如“破地狱”一出，目连从地狱中救出其母，先是母子抱头大哭，继是目连见母亲披头散发，即取梳为其梳发，边梳边唱，表现出一片孝心。相传该戏起于明代，清及民国均极盛行，至今仍为当地庙会及一种被村民称之为“拜太平星”的乡傩祭祀的演出剧目之一。

道士腔法事目连戏，为以道教为主、兼以佛教的仪式剧之一，流传于东阳、磐安、永康以及浦江、建德等地，因唱道士腔并伴随功德道场演出而得名。以东阳马宅一带为最盛。剧目有《通天请接》、《破地狱》、《破血湖》、《目连劝母》、《挑经挑母》（又称《过仙桥》）、《讨十全》等。故事情节有别于上述诸种目连戏，如挑经挑母路上，时值大热天，刘氏口渴而又无处取水，目连只好向天祈求，老天怜其孝心，乃赐龙汗一碗以解其渴。不料刘氏喝了龙汗之后，觉得十分鲜甜，竟提出要吃龙肉，目连见其母仍不肯回心向善，乃跪倒其母之前大哭不已，涕泗滂沱，直至刘氏彻底觉悟，答应决心痛改前非才起身。此情节为各本所无。演员既有男性道士，又有女性的佛教徒，是典型的男女合演、佛道结合的戏班。除参加庙会演出外，大多为丧家所邀，为悼念死者和超度亡魂而演出。演出有一定的仪式和程序。首出必演“通天接佛”，时目连的扮演者先着道装，扮道士，率众佛徒或丧家的主要亲属向事先悬挂好的“太上老君”、“元始天尊”、“通天教主”等神像一一施礼后，即边擂急鼓，边高声演唱，意谓告知目连：乃母已被打入十八层地狱，须急速拯救，同时请九天诸佛合力相助，故有“通天接佛”之称。然后改穿僧装，扮目连，搬演目连救母诸出。唱腔除“道士腔”外，亦吸收“念经调”及徽调、侯阳高腔等地方戏曲声腔。伴奏除大锣大鼓外，尚有唢呐及目连号头等。表演动作粗犷古朴，如“破地狱”一场，目连高举悬挂灯笼的锡杖，把十八层地狱一层层地冲破，锡杖往上下左右自如挥舞，随之飘荡的灯笼内点燃的蜡烛始终不息。又如“挑经挑母”一场，扁担的两头，一头挑着写有“经”字的经筐，一头挑着活生生的刘氏，边挑边唱，颇具写实性。其表演的阵法有“单开门”、“双开门”、“龙蛇阵”、“双龙出水阵”、“双龙进水阵”等十八种。该戏在明清以及民国时期，在东阳、磐安一带均极盛行，至今尚为当地庙会及丧殡的主要节目。

哑目连，俗称“哑鬼戏”，因以哑剧的形式演出目连戏而得名。流传于上虞县的百官、湖田、叶家埭、松厦、章家、陆家、西华一带。全剧无一句台词，全凭身段、手势、表情、舞蹈以及武技的表演，伴之以锣鼓与目连号，或快或慢，或响或喑，垫其舞步的节奏，敷演刘青提破戒开荤获罪于神明，被五鬼捉拿后打入地狱受罪的故事，故绍兴方言称之为“抲（捉）刘氏”。场次大致可分为观音开台、阎王发牌、夜魃送牌、家院请医、瞎子卜课、送夜头、夜魃过渡、请无常、前抲刘氏、男吊、女吊、文武科场、挑獠枷、谋亲夫、起解、饿鬼抢食、大头鬼戏柳翠、阎王差五鬼、后抲刘氏、敲纸铜锣、吊孝出丧、鬼王扫台等二十二折，约三小时演毕。这

些场次基本上可在调腔《救母记》中寻得，但亦有不同者，如“夜魁送牌”、“请无常”、“前抲刘氏”等，均较调腔本丰富。其演出组织称为“太平会”，是一种业余的演出团体，由村中富户聚资购置道具戏装，并延师教戏，旨在祛疫驱祟，祈祷平安。演出均在白天进行。表演独具一格，自成体系，如“夜魁过渡”一场，运用矮子步、扫堂腿、后翻滚、以伞代桨等舞蹈动作，表现上虞农家的水上生活，具有浓厚的乡土气息。服饰也有独到之处，演员大多赤脚上台表演，连阎王也不例外，裤子也很特殊，大多穿红色半长裤；帽子多数为纸糊的，尤其是无常所戴的高帽，美观大方，惹人喜爱。演出亦有种种禁忌，如演出之前，演员必须斋戒沐浴；演出中，任何一个演员均不得开口，如有不慎而开口者，必须在演出结束后，烧“令牌”乞求神灵饶恕。这是一种古老而典型的民间哑剧形式，当为古代乡傩的遗意，一般认为与宋代百戏的“哑杂剧”具有一定的渊源关系。

此外，金华、武义、浦江、兰溪、衢县、临安、昌化等地，均有目连戏。大多于中华人民共和国成立前后停演。

附：绍兴柯桥目连戏匾原文：

窃维目连救母□□剧吾社素向□□□艺员每每不□□□以前反后往□含混了事故将目录开列于后

起丧　开宗　贺正　男斋　女斋　文武韦陀　出佛　四景　假霸　卖身　济贫　何不仁义　后卖　孝妇　十勿亲　疯妇　玄天帝　马帅　赵帅　温帅　关帅　开天门　白鹤童　接旨　挂号　夜香　嘱子　成服　施食　打道　地府　落山　相调　劝荤　遗(遣)子　偷鸡　灯光　叹吊　训父　开词开　投水　考察　遗(遣)买　买牲　开荤　监斋　叹财　观音　下凡　登程　点化　忆子　辞归团园　乌龙精　嫖院　曲蟮精　蛇精　沙和尚　大登途　逼妓　追妓　打墙　埋骨　议奏　起奏　发牌　游丧挂号　大话堂　罚誓　白神　五丧　悔愿　请医　逃台　起解　成服　回煞(煞)　望乡　描容　滑油山　真君官　见岳　别仆　遣将　擒猿　开路　挑经母　三桥　试节　寒冰池　火焰山　焖沙河　擒沙和尚　脱化　见佛　坐禅　元宵　头殿　到坟　殴归家　弍殿　剪发　逃难　三殿　投姨　后逃难　四殿　到庵　五殿　弍上灵山　六殿　见女　保妻　□妻　三上灵山　求挂灯　八殿　问信　钟馗杖物　九殿　送衣　拾殿　刘保见驴　出猎打犬　犬入庵　目连回家　曹氏赴会　造荐　十庆赴会　救脱魔难　救母升天　大团园　黄巢

五社公具

茅伯安敬立

民国六年

毅旦

浙江傩戏　浙江傩戏的形成经历了傩祭、傩舞、傩戏三个阶段。距今四千年前的新石器时代出土的余杭良渚文化遗址的大量玉琮上所刻的神人兽面图像，被一些学者认为

是最早巫傩面具图案。傩祭最早主持者方相氏即戴着类似这种图案的面具驱鬼。

傩舞传说出现于夏代。夏代的浙江曾是大禹治水之地，传说禹擅长巫傩之舞，其治水时所走姿势被巫觋仿效吸收入傩舞之中，世称“禹步”。今浙江巫师道士作法时所走仍称“禹步”，或称“傩步”。“殷因夏礼”，近年浙江长兴、余姚、磐安一带出土的商周古乐器青铜铙，铙体多饰以饕餮纹或云雷纹。降至春秋，“周礼既废，巫风大兴，楚越之间其风尤盛”（王国维语），越王勾践曾利用巫傩作法“覆祸吴人船”（《越绝书》卷八）。汉代“会稽俗多淫祀”，巫傩活动亦盛。兰溪出土的东汉王母镜及海宁出土的东汉“三女堆”墓壁百戏石雕均留下傩舞的形象资料。魏晋时，越人好戴兽面跳傩，松阳东角村出土的西晋兽铜镜的背面饰有六组舞队，每组两人，均戴兽面具。南朝梁时，越人好以丝竹伴奏跳傩。梁·任昉《述异记》：“越俗祭防风神，奏防风古乐，截竹之三尺，吹之如嗥，三人披发而舞。”

驱傩活动在宋代很兴盛，《梦粱录》卷十二“十二月”条：“自此入月，街市有贫丐者三五人为一队，装神鬼、判官、钟馗、小妹等形，敲锣击鼓，沿门乞钱，俗呼‘打夜胡’，亦驱傩之意。”时宫廷大傩时还向外地征用傩面具，陆游《老学庵笔记》卷一有“政和中大傩，下桂府进面具”的记载。陆游《剑南诗抄》还对绍兴一带的“乡傩”作了反映，如“太息儿童痴过我，乡傩虽陋亦争看”、“联翩节物惊人眼，傩鼓停挝又见春”云云。此后，傩戏与傩舞、傩祭同时在民间流传。

降至清代及民国，浙江傩戏大兴，几乎月月有傩戏或傩舞演出，计一月有“上元傩”，二月有“立春傩”，三月有“上已傩”，四月五月有“太平傩”、“端午傩”，六月有“保安傩”，七月有“中元傩”，八月有“驱蝗傩”，九月有“朝案傩”，十月有“立冬傩”，十二月有“祀灶傩”、“除夕傩”等等。时傩戏亦称作“假面之戏”，民国《昌化县志》卷六“风俗”记一月“上元傩”曰：“上元旦，神庙并各街市悬放花灯，若龙马禽兽诸状，看灯者或放烟花爆竹，扮为俳优假面之戏。”亦有称“钟鼓戏剧”者，如民国《鄞县志》卷二：“风俗”记十月“立冬傩”曰：“堕民谓之丐户……立冬打鬼胡，花帽鬼脸，钟鼓戏剧种种，沿门需索。”

中华人民共和国成立后，傩戏因有封建迷信因素，曾一度予以革除，但因在民间根深蒂固，仍有不少剧目被保存下来，并时有演出。如《打魈》，这是流传于龙泉县八都的一出畲族傩戏，表演者仅巫师一人，所扮角色为“闾山法师”；伴奏五人，两人打铜锣，两人打扁鼓，一人打小钹。多在病人家中演出，内容为请玉皇大帝、闾山祖师调遣天兵天将捉妖、抢魂。分文堂、武堂。文堂系为人死后“清扫”，动作缓慢；武堂属收妖抢魂，动作粗犷激烈。武堂的演出过程：巫师奉命到病人家捉妖，途中化装成闾山祖师，头扎红色头巾，身穿藏青色对襟上衣，腰围红色师裙，腿扎红色绑腿。到病家门口时，命手下拾小石子五粒并用力向病家的瓦背撒去，俗称“撒五雷子”。与此同时，他左手拿龙角，右手握灵刀，大喊一声“天兵天将到！”随即冲进病人卧房，在病榻前表演“打头坛”的动作，意为请天兵天将把守东南西北四方，准备打妖。接着是“炼魈皮”，意为调兵扎寨，进行练兵。其中，中堂设香案一张，上摆香

炉、茶、酒、鸡、肉、斋菜等。并点“五方灯”五盏，挂神画一幅，画上有玉皇大帝、闾山老母、天兵天将等神像。巫师不停地碎步颠跳，以示练兵。再接着是“会洞”(又作“会兵”)，巫师坐在香案前，手拿龙角、铰盂、扁鼓、金鞭，口中念念有词，时而吹龙角掷铰盂，时而用金鞭敲扁鼓，以示会师，准备出击。“会洞”毕，开始“行署作法”，俗称“出兵捉妖邪”。这是全剧的高潮，巫师作“开门罡”、“打地罡”、“提饭甑”、“紧拢”、“飞鹤”、“猛虎下山”、“狮子荡球”等舞蹈表演。最后是“造庙”和“下鞭”，表演闾山祖师化一庙为“鬼店”，把鬼引入店中捉住，然后关进“鬼牢”，同时把被鬼夺走的病人的“魂魄”抢回，附在病人的衣服上送到病榻前，俗称“送魂衣”。结尾时，巫师用油点火，称“放油火”，即将病人家的各个房间烧遍，表示将邪气全部烧尽，病人自会痊愈。纵观“打魍”的表演，与《周礼·夏官》方相氏“帅百隶而时傩，以索室驱疫”一脉相承。

又如《大佛神会》，又称《跳大头菩萨》，这是一出流传在浙江安吉县良朋乡一带戴面具表演的哑傩剧。角色众多，有观音、孙悟空、雷公、火神、闪电娘娘、青年四将、马伕、老和尚、小柳翠、摇船佬、摇船婆、白鹤、白鹿等三十余个。内容大多表演村民进庙许愿、还愿、祈求菩萨消灾赐福。演出前必须沐浴斋戒，并设神案，案上供着面具，先行祭奠礼仪。演员上场时，都得先向案桌上的傩面具跪拜，然后选择自己所扮演角色的面具当场戴上，以示神灵降临其身。面具原为木雕，后改为纸糊。演毕，行“菩萨升天”仪式，即在凌晨四五点钟，在祭坛前燃起篝火，然后锣鼓、鞭炮齐鸣，把各类菩萨的面具依次坐北朝南放入火中焚化，意为敬送菩萨升天，待下一次跳时再“请”(其实是重新制作面具)下来。服饰不烧，存入箱内，以备再用。这种傩戏班，又称“神会”，人们凡求子、祈寿、生病求医乃至造新房等，均要请去表演其中的几出。至于全剧则需十多小时演完，那只能在每年农历正月初二至十二，或七月初一至十三的乡傩中演出。

此外，尚有临安的“三跳加财魁”，萧山的“调无常”，富阳的“跳五丧”，余姚的“白神会”，建德的“跳净童”，桐乡的“跳瘟鬒”，湖州的“跳财神”，长兴的“大小头鬼”，宁海的“跳文判”、“跳灶王”，上虞的“哑鬼神”，东阳的“大头舞”，金华的“跳魁星”，“跳八仙”，磐安的“炼火”，永康的“醒感戏”，玉环的“跳神”，苍南的“师公祓祟”，松阳的“夫人炼丹”以及各地丧葬仪式中的“破地狱”、“破血湖”等，这些傩戏或傩舞，大多是当地各类节庆或庙会活动必演的剧目，观众往往人山人海。其中已有不少剧目不戴面具，而改用涂脸化妆了，但它们仍以驱邪纳吉为宗旨，并在各种宗教仪式中演出，涂脸与戴假面应同样具有神圣的意义。其实，这种涂脸的形式早在宋代就和戴面具并存，《西湖游览志馀》卷二十“熙朝乐事”条有“丐者涂抹变形装成鬼判，叫跳驱傩”的记载。此风至清朝、民国未变，清沈廷瑞《东畲杂记》记嘉兴迎东岳神“以强有力者十余人作力士装，披发涂面，手执钢叉，名曰：“五道七煞”；民国《桐庐县志》卷一“风俗”记送灶“其日乞人朱墨涂面，舞蹈市上，曰跳灶王”。

剧　目

浙江戏曲历史悠久，剧目丰富，早在宋代，已编有《王魁》、《赵贞女》、《王焕》等戏文剧目。现尚存世的，有宋代戏文剧本《张协状元》和元代南戏剧本《小孙屠》、《错立身》以及《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》和高则诚的《琵琶记》等，皆为冠绝古今之名剧。元代浙江又是杂剧发展的中心之一，现存浙江籍作家所作杂剧有：杨梓的《敬德不伏老》、《豫让吞炭》、《霍光鬼谏》；金仁杰的《萧何月下追韩信》；范康的《竹叶舟》；王晔的《桃花女破法嫁周公》；罗贯中（其籍贯另有异说）的《风云会》；刘兑的《娇红记》等。此外，尚有大批乔居浙江的作家如马致远、郑光祖等创作的名剧。明代浙江传奇创作十分繁荣，现存浙江籍作家创作的剧本尚有七十余种，其中著名的有：王济的《连环记》、姚茂良的《精忠记》、卜世臣的《冬青记》、高濂的《玉簪记》、周朝俊的《红梅记》等。明杂剧则有徐渭的《四声猿》、陈与郊的《文姬入塞》、《昭君出塞》等。清代，大戏剧家洪升的《长生殿》及李渔的“十种曲”等传奇更为旷世之作。清末民初洪炳文创作的科幻剧目《电球游》和《月球游》，亦属罕见。

浙江现存各地方剧种的传统剧目数量更多，婺剧、越剧均达千本以上，绍剧、瓯剧、和剧以及台州乱弹等亦都不下三百种。由于它们有的是同源异流，故有些传统剧目是各剧种所共有的。如《琵琶记》、《牡丹亭》、《玉簪记》、《白兔记》、《荆钗记》、《拜月记》以及《长生殿》、《风筝误》等，为永嘉昆剧、宁波昆剧、金华昆剧以及调腔皆有之传统剧目。所谓“三亭四阁七记”，即《荣乐亭》、《感恩亭》、《万寿亭》，《四龙阁》、《龙凤阁》、《沉香阁》、《九龙阁》，《硃砂记》、《银桃记》、《素珠记》、《牡丹记》、《手帕记》、《白绫记》、《列国记》，则是多声腔剧种婺剧、瓯剧、和剧、台州乱弹中的徽戏所共有的剧目。《断桥》、《拜月》、《僧尼会》、《牡丹对课》、《王婆骂鸡》、《李大打更》以及《荡湖船》、《走广东》等所谓“二小”、“三小”戏，则多为姚剧、甬剧、湖剧、杭剧等滩簧小戏以及越剧早期共有的剧目。

但是，各剧种亦都有一些自己独特的剧目，各具特色。如永嘉昆剧的《对金牌》、《杀金记》；宁波昆剧的《狮驼岭》、《龙门阵》、《玉麒麟》、《四香园》；金华昆剧的《翻天印》、《取金刀》、《金棋盘》、《通天河》以及《花琵琶》、《花飞龙》、《花钟情》；松阳高腔的《九龙角》、《耕历山》；宁海平调的《双龙镇》、《朱仙镇》、《金莲斩蛟》；瓯剧、和剧的《天雷报》、《三义节》、《洗马桥》、《奇缘配》、《水漫鹿城》、《高机与吴三春》等，均为其他剧种所无或不常演。尤其是调腔还保留了基本按原曲词演出的元杂剧《西厢记》、《汉宫秋》等剧的折子戏。

浙江戏曲剧目的题材十分广泛。有表现忠君爱国的，如《精忠记》、《牧羊记》等；有表现忠奸斗争的，如《龙虎斗》、《倭袍记》等；有清官戏，如《轩辕镜》、《玉麒麟》等；有表现战争的，如《渔樵会》、《破洪州》等；有表现寒士发迹，讽刺世态炎凉的，如《金印记》、《破窑记》等；有表现忠孝节义的，如《三义节》、《节孝图》等；有宣扬因果报应的，如《天雷报》、《循环报》等；但更多的则是爱情故事剧，有反映痴心女子负心郎的，如《王魁》、《赵贞女》等；有歌颂忠贞爱情的，如《拜月亭》、《梁山伯与祝英台》等。此外，尚有一类带有宗教色彩的剧目，如绍剧的《救母记》、《孟姜女》，醒感戏的《断缘殇》、《撼城殇》，松阳高腔的《九龙角》等；常常在年中祭祀或某一宗教仪式中演出。

清末民初，随着地方小戏的兴起，反映农民及城市市民生活的剧目大量涌现，如《卖棉纱》、《卖夏布》、《庵堂认母》、《懒惰嫂》、《养媳回娘家》等；反映资产阶级革命先驱者的剧目也开始出现，如洪炳文的传奇《悬岙猿》（演张苍水事）、《秋海棠》（演秋瑾事）以及张恭的徽剧《民国记》等。

抗日战争时期，曾出现一大批反抗侵略战争的剧目，如越剧《桥头烽火》、《血钟记》、《生死路》、《空谷兰》、《马革裹尸》、《戚继光平倭》、《活捉东洋人》、《太阳旗下》、《憧憬》等。其中《桥头烽火》采用灯光布景，并首次实行男女合演，深受根据地军民欢迎，被誉为“万人争看的新剧”。

中华人民共和国成立以后，经过整理、改编的优秀传统剧目有昆剧《十五贯》、《西园记》，绍剧《三打白骨精》、《龙虎斗》，越剧《庵堂认母》、《盘夫》、《九斤姑娘》，婺剧《送米记》、《黄金印》、《僧尼会》、《断桥》、《三请梨花》、《双阳公主》，瓯剧《阳河摘印》，调腔《闹九江》，湖剧《麒麟带》，睦剧《南山种麦》等，均获得好评。其中《十五贯》对整个戏剧界产生巨大的影响，被誉为推陈出新的典范，受到毛主席和周总理的高度评价，被全国大部分剧种移植演出。《三打白骨精》也轰动全国，远播海外，毛主席和郭沫若相继赋诗予以赞扬。新编历史剧和历史故事剧则有绍剧《于谦》，越剧《胭脂》、《汉宫怨》、《五女拜寿》，婺剧《孙膑与庞涓》、《西施泪》，甬剧《三篙恨》，瓯剧《仇大姑娘》等，亦有较大影响。其中《胭脂》、《于谦》1979年参加建国三十周年献礼演出，分别获文化部颁发的演出、剧本一、二等奖。在编演现代戏方面的成绩亦较为突出，涌现了甬剧《两兄弟》、《亮眼哥》、《姑娘心里不平静》、《天要落雨娘要嫁》；越剧《斗诗亭》、《山花烂漫》、《杨立贝》；绍剧《血泪荡》，婺剧《东海小哨兵》，湖剧《太湖红浪》等一大批优秀剧目。其中甬剧《两兄弟》，早在1954年即荣获华东地区戏曲观摩演出一等奖。

七绣针　婺剧西吴高腔剧目。写嘉兴柳孝文娶妻张秀英，年过半百，膝下无儿，乃偕往曹王庙进香求子，得子宜春、女凤梅。后因未还愿，触神怒，摄张氏至现明山受苦。柳为抚养女儿，纳何英为妾。何虐待宜春兄妹，令服哑药，并用绣花针七枚，刺入二人心窝，幸舅

父相救，得不死。柳为此休何氏。何以祖传量天尺、白玉带贿有司，使柳蒙私通强盗罪被发配。何又买通解差，于中途毙柳性命，并雇人杀其子女，均无成。宜春长，中状元，凤梅选入皇宫。柳冤白，张氏重返人间，何英游四门自述罪状。此剧为婺剧西吴高腔独有剧目，剧本由江和义手录，现藏浙江婺剧团。

九斤姑娘　越剧剧目。1956年胡汝慧、方海如根据《箍桶记》、《相骂本》两剧部分情节改编而成。《箍》剧写张箍桶之女九斤姑娘被财主石二骗娶为三儿媳，大、二两媳搬弄是非，被冤遣回。《相》剧写石二打死三叔家之猫，三叔婆乘机敲诈，石二让九斤去辩理，以犀利之口才而胜之。《九斤姑娘》则改为财主石二以张箍桶吃了他家“元宝鸡”相要挟，逼其答应婚事。九斤亲自与之辩理，智败石二以自保。改本由浙江艺术学校越剧班首演。导演刘鹏奎，张兰珠饰九斤姑娘，鲍言白饰张箍桶，王利发饰石二，裘樟松饰五十。唱腔采用“吟哦调”，跳跃明快，表演朴实、亲切，富有民间生活气息。剧本于1956年由浙江人民出版社出版。



九龙阁　婺剧徽调剧目。事见《杨家将演义》及《东游记》。写北宋时辽邦入侵，萧天佐摆下天门阵，宋将杨延昭久不能破，命焦赞、孟良往穆柯山盗取降龙木破阵。穆桂英擒获杨宗保，慕其英俊，与之缔姻。宗保回营，延昭责子临阵招亲，欲斩之。桂英闻讯，持降龙木下山相救，反驳延昭。延昭理亏，遂赦宗保，同破天门阵。该剧唱〔西皮〕，活泼风趣，唱做并重，行当俱全，常作为教学剧目。1981年，金华地区婺剧培训班整理演出《辕门斩子》一折。1982年，参加浙江省小百花会演，陈美兰饰穆桂英，黄维龙饰杨延昭，均获优秀“小百花”奖。其中，穆瓜一角，丑扮，幽默风趣，喜剧色彩颇浓。剧本存浙江婺剧团。

九龙套　婺剧西吴高腔剧目。事见说唱本《花关索出身》。写东汉末年刘、关、张结义投军，杀家眷以绝后顾之忧。张飞见关羽之妻胡金定怀孕，不忍下手。后胡产子名坤山，随仙人学艺三年，受九龙套，奉母命去荆州寻父。途中，与鲍三娘比武成亲。时东吴索荆州，关羽单刀赴宴拒之，鲁肃遂派姚宾投蜀，盗取刀马以要挟关羽；张飞追姚，遇胡金定，乃引见关羽，羽令坤山拜飞为义父，一家欢聚。此为罕见剧目，故事情节颇具特色。剧本由江和义手录，1957年金华高腔训练班曾学习演出，剧本存浙江婺剧团。

九世同居　婺剧侯阳高腔剧目。源出元杂剧《张公艺九世同居》。写宰相张公艺九代不分家，奸臣诬奏其蓄集党羽，觊觎皇位。皇上召张对质，知张家亲族间和睦相处，钦赐“九世同居”匾额褒奖，并惩治奸臣。此剧歌颂家庭和睦，为喜庆常演之“彩戏”。宁海平调亦有此剧，通常只演“辞朝”、“还乡”二折。剧本各存浙江婺剧团、宁海平调剧团。

九件衣　婺剧徽调剧目。写陈玉林上京赴考，因缺盘缠向未婚妻张巧云借九件衣典当。巧云于衣中暗藏十两银子相助，陈未察。适值豪绅赵武举家失窃，衣中搜出银子，陈遂被诬为盗。知县李文斌断衣、银归赵，陈愤而触柱身亡。陈母、张父大闹公堂，李明真相，跪求认罪，并将亲生女儿作赔。1956 年方元整理改编，由原汤溪县婺剧团演出，叶阿荀饰李文斌，徐筱娜饰张巧云，钱洪仙饰陈玉林。叶阿荀唱腔高亢激昂，尤以"闹堂"一折中的〔快西皮〕见长；在大段〔慢都子〕中糅进女宫腔调，深刻地表现了人物性格和规定情景。表演亦颇见功力，李"窜扑虎"下堂，干脆利落，表现出受到震惊后痛悔之状。1957 年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖。剧本存浙江婺剧团。



九曲珠　金华昆剧剧目。事出《西游记》。写唐僧西天取经，一路收三徒，战败金毛吼，并收伏蚌精，取回被盗的九曲珠，以镇北海。原系提纲戏，艺术上以时空跨度大、剧情进展快、舞蹈多为其特征。特别是"龙舟"一场，由四旦唱〔龙舟小调〕，配以〔满江红〕锣鼓，边唱边舞；"龙宫"一场，身段柔婉优美，具有江南民间舞蹈的风格。1980 年金子洋、章智鹤改编，由武义婺剧团学员培训班演出，深受观众欢迎。剧本现存武义县文化局。(见下左图)





二度梅　越剧剧目。写唐肃宗时，梅伯高遭卢杞陷害，其子良玉化名逃至陈东初府中为僮。陈怀念故友伯高，启园祭梅。风吹花落，陈伤感梅家绝后，冤沉海底，意欲出家为僧。花神念其忠良，使梅开二度。陈喜，并识破良玉，即以女杏元婚之。不料卢杞奏本，遣杏元和番，夫妻重台分别。行至落雁崖，杏元跳崖，为昭君神所救。几经波折，终与良玉相遇。后参倒卢杞，仇冤得雪，夫妻团圆。原为幕表戏，分上下两本。1956 年汤学楚、高平根

据艺人口述本改编时，删去芜杂情节，着重刻画陈杏元、梅良玉两个人物，至参倒卢杞为止。1957年由杭州越剧团首演，张琴娟饰陈杏元，安素芳饰梅良玉。剧本于1958年由中国戏剧出版社出版，并收入《中国传统戏曲剧本选集》第三卷。婺剧亦有此剧目。（见上页下右图）

二堂放子 绍剧剧目。《宝莲灯》之一折。又名《训子》。写刘彦昌之子沉香、秋哥与宰相秦灿之子秦官保同塾读书，因官保欺辱同学发生争执，沉香不平，操砚台失手砸死秦官保。秦灿带人马包围刘宅，索人抵命。刘讯问二子，兄弟争认自己所为。刘意欲保沉香，舍秋哥，继室王氏欲护亲子秋哥而舍沉香。刘诉说沉香之母华山圣母恩情，王氏终明大义，遂放沉香逃生，以秋哥抵命。此剧唱做并重，为著名老生吴昌顺、陆长胜、十三龄童拿手戏。1960年沈祖安、陈平、十三龄童改编，由浙江绍剧团演出，由十三龄童、沈丽珍主演。剧本由东海文艺出版社出版。1980年，上海唱片公司聘十三龄童与筱艳秋灌唱片，后由中国唱片公司制成盒带。此剧被越剧移植，成为常演剧目和教学剧目。



十五贯 昆剧剧目。《十五贯》整理小组于1956年据清朱素臣同名传奇改编。整理小组由黄源、郑伯永、周传瑛、王传淞、朱国梁、陈静组成，陈静执笔。同年，由浙江昆苏剧团首演。故事写明宣德年间，无锡县屠户尤葫芦向亲戚借钱十五贯，酒后戏哄继女苏戍娟为其卖身钱。苏惧而夜遁姑母家。赌棍娄阿鼠闯入尤家盗去铜钱十五贯，并杀尤灭口。官府追捕戍娟，见戍娟与客商熊友兰同行，而熊恰携款十五贯，遂同被疑为窃贼与凶手，押送县衙审讯。知县过于执主观臆断，将熊、苏二人判为死罪。临刑，苏州知府况钟奉命监斩，见二人呼冤，察觉罪证不实，连夜求见巡抚周忱，争得半月期限，亲至无锡查访，终于捕获真凶，昭雪冤案。改编本保留熊友兰、苏戍娟冤案一条线，删去原传奇中熊友蕙、侯二姑冤案的另一条线，集中笔墨描写况钟、过于执、周忱处理熊友兰、苏戍娟一案的不同态度。况钟为昭雪冤狱不计宦途风险，为民请命，并深入现场，斟查案件，实事求是，严肃认真；过于执沽名钓誉，凭主观断案；周忱怕负责任，草菅人命。通过况钟与过于执、周忱的冲突，揭露封建吏治的腐朽与官场习俗的恶劣，起了很好的现实教育作用。改编本被誉为推陈出新的典范。周传瑛饰况钟，王传淞饰娄阿鼠，朱国梁饰过于执，包传铎饰周忱，周传铮饰尤葫芦，张世萼饰苏戍娟，徐冠春饰熊友兰。导演陈静，舞美设计裘云飞。他们精湛的表演和艺术创造，使演出产生极大的艺术感染力，深受观众的青睐。在京演出期间，首都曾出现“满城争说《十五贯》”的盛况。毛泽东主席、周恩来总理观看了演出，并给予高度的评价。文化部就《十五贯》发出“关于推荐《十五贯》在全国各戏曲剧种上演的通知”。1956年5月18日《人

民日报》发表《从"一出戏救活了一个剧种"谈起》的社论，指出它"为进一步贯彻执行'百花齐放、推陈出新'的方针，树立了良好的榜样。"同年，上海电影制片厂将此剧摄制成彩色戏曲艺术影片，在全国上映。此后，浙江昆剧团以《十五贯》为主要剧目，在全国十六个省市巡回演出，历时达两年多。全国大部分剧种都移植演出。昆剧这个长久以来趋于衰落的古老剧种终因《十五贯》改编和演出的成功而获得新的生命力。《十五贯》剧本有多种单行本，并收入 1958 年版《戏曲选》第一卷与 1959 年版《中国地方戏曲集成·浙江省卷》。

三门街　越剧剧目。民国二十五年(1936)李小楼根据同名京剧移植。写明武宗时，太监刘瑾、奸相史洪基专权，陷害功臣洪金章，并与叛王朱宸濠勾结，诓武宗至河南观灯，设伏弑君。三门街李广，义结各路英雄楚云、徐文亮、张谷、桑黛等前来营救。最后，擒宸濠，平叛乱，英雄受封。这是女子越剧进入上海之前演出的连台本戏之一，可演十二本，由"瑞云舞台"首演。赵瑞花饰桑黛，魏素云饰李广。李小楼导演。袁大善、王云标设计机关布景，有所谓"真水真船"、"空中飞人"等，场场客满。宁波越剧团存有越剧老艺人口授本。

三元坊　婺剧西安高腔剧目。源出明传奇《商辂三元记》(一名《断机记》)。写浙江严州府淳安县商霖，聘秦雪梅为妻，未娶而卒。雪梅至商家守节，与霖妾鲁爱玉同抚霖子辂。辂稍长，性顽皮，雪梅欲责罚，辂恶言相伤，雪梅愤而断机。经公婆苦劝，辂决心悔改，后辂发奋读书，连中三元，阖家均受封赠。其中"雪梅吊孝"、"断机教子"常作单折演出。剧本由江和义口述，存浙江婺剧团。调腔亦存"雪梅教子"一折，剧本存新昌调腔剧团。

三打白骨精　绍剧剧目。全称《孙悟空三打白骨精》事见《西游记》。1960 年顾锡东、贝庚根据传统剧目《三打白骨精》和《大破平顶山》改编。原《三打白骨精》写唐僧师徒经过宛子山，尸魔白骨精变化成村姑、老妪、老丈，三次计赚唐僧，均被悟空识破，悟空欲将其打死，而唐僧人妖不辨，将悟空赶回花果山。后唐僧又被黄袍怪所获，八戒不得已，请回悟空打死黄袍怪。《大破平顶山》写唐僧被金蟾大仙掳去，悟空将其救出。改编本将两剧情节捏合起来，叙白骨精得唐僧，请母金



蟾大仙前来同享，悟空化为假金蟾，让白骨精现身说法，如何化作村姑等赚取唐僧，唐僧终于醒悟。最后，悟空现出原形，打死白骨精，救出唐僧，重上取经之路。在音乐、舞美、人物造型，以及舞台动作等方面均重新设计。由浙江绍剧团首演，六龄童饰孙悟空，七龄童饰猪八戒，筱昌顺饰唐僧，筱艳秋饰白骨精。导演邢胜奎，作曲周大风、罗萍。同年由上海天马电影制片厂摄成彩色戏曲片，放映后轰动全国，远播国外，获 1963 年大众电影"百花奖"最佳戏曲片奖。1961 年 10 月赴京演出，毛泽东、刘少奇等观看了此戏。11 月 17 日，毛泽东撰写《七律·和郭沫若同志》诗，予以赞扬。剧本于 1961 年和 1979 年两度由浙江人民出版

社出版。

三关斩卞 调腔剧目。写关羽得知刘备在袁绍处,即挂印封金,留柬辞别曹操。曹



操情知终不可留,率诸将赶至灞陵桥,置酒赠袍,为其饯行。关恐有诈,在马上挑袍而受之。过沂水关时,守将卞喜欲害关,幸镇国寺僧普净告知其谋,关斩卞穿关而过。此系调腔特有剧目。关羽由大花脸扮演,曹操由老生扮演,普净由小花脸扮演,打破了以脸谱分忠奸的戏曲模式,为其它剧种鲜见。1963 年,新昌调腔剧团演出,有方荣璋等记曲谱、录音。1982 年重排,陈鹤春饰关羽,张英正饰曹操,水正槐饰张辽,蔡德锦饰普净。剧本存新昌调腔剧团。



三闯辕门 调腔剧目。写三国时,孔明出山,初为军师,遇曹兵犯新野,刘备令其点兵退敌,张飞不服,点卯不到,且故闯辕门,以示蔑视。孔明欲治其罪,张不辞而返范阳,后被刘、关追回,勉受军师令。因用孔明计,生擒夏侯惇,始服。此剧为二花、正生应工戏。为调腔常演剧目,楼喜堂曾饰张飞,银河曾饰诸葛亮。剧本藏新昌调腔剧团。婺剧、瓯剧均有此剧目。

三官堂 越剧剧目。又名《秦香莲千里寻夫》,根据同名绍剧传统剧目改编。写宋代



陈世美别妻秦香莲入京赴试,得中状元后,被招为驸马,抛弃妻儿。香莲扶老携幼,千里寻夫,陈世美不仅拒认,还密遣家将韩琪追杀之。韩追至三官堂,香莲哭告实情,韩仗义自刎而死。入夜,香莲梦见三官菩萨授以武艺。数年后,母子三人平西夏有功,秦被封为都督,亲审陈世美,欲将其斩首。国太说情,并收秦为干女儿,与陈世美夫妻团圆,公主为二夫人,结局与京剧不同。越剧男班时

期已搬上舞台，女子越剧初期，赵瑞花、姚水娟扮演的秦香莲影响较大。剧本于二十世纪四十年代初由上海益民书局出版单行本。

三请梨花　婺剧乱弹剧目。1960年方元据金华昆剧传统剧目《金棋盘》、乱弹剧目《紫金镖》改编而成。改编本将两剧情节予以提炼，叙唐代薛仁贵征辽，其子薛丁山攻打寒江关时，与守将樊洪之女樊梨花彼此爱慕。双方比武，丁山不慎被挑落马。九千岁程咬金为求良将，替二人说亲，劝梨花归唐完婚。洞房之夜，丁山为前事心存芥蒂，恶语伤人，三次气走梨花。番将杨凡乘机困唐军于青龙山，程命丁山三往寒江关请梨花救援，梨花与程咬金假设灵堂，佯称梨花已死，丁山愧恨，灵前哭祭，终释前嫌，和好如初，共同破敌解围，此剧有文有武，唱做俱佳，且富有喜剧性。1960年，江山婺剧团首演，唱〔三五七〕、〔二凡〕，郭东篱导演，陈金声作曲，葛素云饰樊梨花，于素娟饰薛丁山。1962年浙江婺剧团以此剧赴京演出，获好评。全国有京、评、吉、豫、汉、越、闽、赣等十多个剧种数十个剧团移植上演。豫剧据此改编，由河南电影制片厂摄成戏曲艺术片《樊梨花》。剧本存浙江婺剧团。



三篙恨　甬剧剧目。胡小孩、谢枋、天方于1979年根据当地民间故事编成。写黄善婆之子黄金龙趁洪灾发财，一连三篙，将落水呼救女子白玉凤打入曹娥江中，夺其珠宝而归。玉凤被渔夫江郎救出，义结兄妹。江郎将玉凤送至婆家完婚。洞房中，玉凤发现新郎即为仇人黄金龙，恨不欲生。江郎为救玉凤，亦遭迫害。几经曲折，在寿宴上，揭露了黄氏母子的真面目，使其落入法网。同年由宁波甬剧团首演，参加浙江省国庆三十周年献礼演出。导演陈炳尧、沈瑞龙，作曲李微、戴纬、邵寿衍，舞美设计周东昭。杨柳汀饰黄金龙，王坚饰白玉凤，王利棠饰江郎，钟爱凤饰黄善婆。剧本发表于1980年《文化娱乐》第三期。1982年浙江越剧一团改名为《龙凤冤》演出，后又由浙江电影制片厂拍摄戏曲艺术片，易名为《花烛泪》。



于 谦 绍剧剧目。1962年由双戈、魏峨根据明代史料编剧。写明正统十四年，蒙古瓦剌俘明英宗帝后，继续南犯，朝中大乱，太后及大臣徐珵等为保英宗，主张妥协投降，





以社稷相交换；兵部侍郎于谦则提出“社稷为重君为轻”，主张拥立新帝，组织军民抗战，以保社稷。最后击败瓦剌，保住了北京，并迎回了英宗。1962年由浙江绍剧团首演。邢胜奎导演，陈鹤皋饰于谦，获各界好评。“文化大革命”中，被指责为与《海瑞罢官》相呼应的“反党毒草”，受到批评。1979年平反后重演，由十三龄童饰于谦，樊式昌导演，严新民作曲，汤有钧舞美设计，赴北京参加建国三十周年献礼演出，荣获文化部颁发的演出一等奖、剧本二等奖。此剧风格悲壮，唱腔高亢，陈鹤皋、十三龄童在第八场于谦被贬后犹写血书，慷慨请缨的一段演唱，深受观众欢迎，影响较大。主要唱段灌制了唱片。剧本于1979年5月发表于《东海》杂志，1980年浙江文艺出版社出版单行本。

上海小姐 滑稽戏剧目。韩澄清编剧。写上海解放不久，职员李振平提升主任后，认为“在场面上跑，要有个漂亮爱人”。要与乡下妻子胡月英离婚，与“上海小姐”祝美华结婚。胡氏赶到上海向祝美英说明情况，批评丈夫的资产阶级思想。李振平认识错误，与胡月英重新和好。1957年元旦由杭州滑稽剧团首演。韩澄清导演，黄慰祖作曲，施云飞舞美设计。胡九皋饰李振平，郑砚萍饰祝美华，小方朔饰胡月英。1979年经徐永华重新整理后重演，突出“第三者”



插足给他人家庭带来的痛苦。1980年获浙江省文联剧本二等奖。剧本收入浙江艺术研究所《剧本选辑》。

千帕记 婺剧徽调剧目。早期由福建泉州传入，情节与明传奇《荔镜记》基本相同，但人物姓名已改，并删掉投荔枝情节。写卢娇容亲绣巾帕（汗巾）千条，在天齐庙散发，替母还愿。适梅子衡游庙，帕已散完，卢即将自用巾帕送梅，梅即兴吟诗，两相倾慕。归后，梅遣

媒求婚，遭卢母拒绝，万分思念。磨镜匠皮登荣怜其情笃，将梅扮成学徒，带进卢府磨镜。梅有意将镜打破，借口无钱赔镜，愿卖身在卢府为书僮。后得丫鬟春兰帮助，双双私奔。梅中了状元，卢母相认，团圆。此剧唱芦花（吹腔）、拨子。皮登荣由小花脸扮演，梅为小生，卢为作旦，而丫鬟春兰却由花旦扮演。《磨镜》一场，从磨镜、碎镜到赔镜，喜剧色彩颇浓，向受观众称道。剧本存浙江婺剧团。

千秋鉴　绍剧剧目。情节与京剧《八达岭》大同小异，写明太祖朱元璋元旦祭天，御宴之上，不见柳河川之白连陀前来恭贺而长叹，遂命徐达为帅，率常遇春等将，领兵三十万前往征讨。老将常遇春夺得天险百达岭后，在柳河川骤遇强敌，中白连陀之回马枪而亡。朱元璋命徐达在千秋册上为常记功，即御驾亲征。常女莲花，带孝随驾攻打柳河川，为父报仇。莲花连败番将，杀白连陀，收复柳河川凯旋。此剧行当齐全，文武并重，为浙江绍剧团常演剧目。剧本收入《浙江省传统剧目汇编·绍剧（四）》

大补缸　婺剧乱弹剧目。源出明传奇《钵中莲》。写江西湖口王合瑞外出经商，海上遇风，流落浙江奉化为缸匠。其妻殷凤珠（王大娘）在家与捕快韩成通奸。韩奉差外出，携殷所赠凤钗，投宿于王合瑞窑中，王见钗，盘出真情，怒杀韩，将其尸和泥烧制成缸，携归责其妻。妻悬梁自尽，化作僵尸，拜月成精。灶神、门神欲捉之，因有韩成尸骨烧成之缸为御，无法降服。观音察知，差土地化作补缸匠，将缸打破，以破其法，殷被击毙；王合瑞亦看破红尘，随观音修道。原为提纲戏，演唱颇具特色，如“补缸”一折，唱〔补缸调〕，为七字句，有民间风格；剧中多穿插杂技表演，场面热闹，如殷凤珠上吊一段，“吊死鬼”来找替身，被小偷发现，小偷假上吊，表演“七十二吊”特技；最后小偷被“吊死鬼”所追，逃入观众中，又爬到台梁上（广场演出则专为此搭起木架），气氛紧张而诙谐，全场喊叫，声震数里；又如“调无常”中之降妖、耍叉、抛叉十分惊险，故各班常以此剧参加斗台。记录本存浙江婺剧团。

大路朝阳　越剧剧目。王杰夫据自编的京剧《朝阳新歌》改编。后经曾昭弘等修改。写某生产队出现猪疫，老兽医张立谦主观自恃，凭老经验开方误诊，造成险情。年轻赤脚女兽医郑迎岚谦逊认真，在栏旁彻夜察研，查出病疫真情，对症下药，化险为夷。1971年春由浙江越剧团上演。江涛、赵雪海等导演；周云娟、朱心敏、吴德芳、丁尊华先后扮演郑迎岚，郁尚校、江涛先后扮演张立谦。剧本存浙江越剧团。



小刀会　越剧剧目。胡小孩于1977年参照上海歌剧舞剧院同名舞剧改编。写清咸丰三年（1853）秋，上海小刀会领袖刘丽川，为配合太平天国大军南下，于上海城郊茶楼会合各路弟兄，聚商起

义大事。头领潘启亮被清军识破抓走，清道台吴健彰押潘启亮于辕门校场开斩。刘丽川等以红巾为号，提前起义，救出潘，攻克道台府，光复上海城。吴健彰逃跑后潜入美国领事馆，向美、英、法等国乞求军援，密图反扑。刘丽川亲往发出照会，群丑惊乱。咸丰四年秋，上海被清军包围，刘丽川派潘启亮送信向天王求援，潘在送信途中被清兵所杀，刘孤军无援。美领事趁机前往劝降，小刀会军民宁死不屈。咸丰五年除夕，刘丽川率众突围时壮烈牺牲。女将周秀英接过起义大旗，前仆后继，奋勇前进。1977 年 5 月，浙江越剧团首演。曾在杭州、上海、苏州、无锡等地公演，反响强烈。导演金宝花(执行)、杨小青等；郁尚校饰刘丽川、李培珍饰周秀英，张志明饰潘启亮。

小孙屠　南戏剧目。全名《小孙屠没兴遭盆吊》，元代古杭书会编撰。写孙必达娶妓女李琼梅为妻，李与朱令史私通，杀死婢女，嫁罪必达。必达被囚后，朱又拟谋杀之。其弟必贵业屠，人称小孙屠，以己代兄，纵兄逃走，遭朱令史毒手，抛尸荒郊。必达前往寻尸，遇神佑复生之必贵，投诉开封府，经包拯审明，平反冤案。剧中有一南北间用、数支南北曲混用及纯北曲的套数，反映了当时南戏吸收北曲为己所用之状况。从副末开场和“后行子弟”(后房)的问答形式，可见从宋戏文到明传奇剧本体制的衍变过程，颇具研究价值。今存明代《永乐大典戏文三种》之民间演出本。


永樂大典卷之一萬三千九百九十一
戲　戲文二十七
小孫屠

山花烂漫　越剧剧目。顾锡东编剧。写浙西某山区党支书叶爱群，为保护山林，揭露坏人破坏，耐心做婆婆的思想工作，教育受蒙骗的群众，保卫了集体的利益，1964 年由嘉兴专区越剧二团首演。导演王瑗，作曲段一辉，舞美设计沈玉林；张金月饰叶爱群，邵云鹏饰管百泉，孟玲玲饰管井生，虞忠花饰婆婆。1965 年参加华东六省一市现代剧调演。后又由顾锡东、陈大濩改编成京剧《花明山》由杭州市京剧团排练，并参加华东京剧现代戏会演。剧本于 1965 年由上海文艺出版社出版。



山伯访友　婺剧高腔剧目。源出传奇《同窗记》。写梁山伯带书僮四九到祝家庄探访同窗好友祝英台，见面后才知她是女子。山伯喜甚，欲结良缘，不料英台已许配马文才，山伯痛悔交集，怏怏告别。此剧既写梁、祝之情，又写四九、银心之爱，前者台词、表演含蓄，后者语言、表演直率，两相对比鲜明，更符合人物身份。而且，以写四九、银心之爱情为主，颇具喜剧色彩，是小丑、花旦戏

与小生、正旦戏的结合，故深受观众欢迎。西吴高腔、侯阳高腔、调腔，睦剧均有此剧目。剧本存浙江婺剧团。

天要落雨娘要嫁　甬剧剧目。1961年天方据宁波民间故事编撰。写寡妇林氏家产为族长所霸占，被迫携幼子杜文再醮，幼子又为族人所夺。为将幼子抚养成人，林氏留银三百两，托宗弟杜八哥暗中接济。十九年后，杜文改名宗书，赴试高中，官至礼部尚书，竟以有改醮之母为耻。某年春闱，宗书任主考，不意发现新科进士周麒、周麟为其同母异父兄弟，副主考杜福昌予以嘲讽，宗书更不堪忍受。林氏寿诞之日，宗书责母不该再醮，并百般羞辱。林氏悲愤难伸，含恨自尽。此剧1962年由上海堇风甬剧团首演，徐凤仙饰林氏，贺显民饰杜文。影响颇大，不少剧种移植演出。1981年再次修改，由宁波市甬剧团重演。剧本发表于《戏文》1981年第三期。



五女拜寿　越剧剧目。顾锡东编剧。写明嘉靖年间户部侍郎杨继康六秩寿庆，五个女儿及婿争送厚礼，唯养女三春与婿邹应龙贫寒礼薄，杨老夫妇不悦。不久，杨受族弟株连，被抄没家产，削职为民，由婢女翠云陪伴，投靠女婿家，但五女皆惧牵连，拒之门外，唯养女三春及婿收留。后邹应龙中试，杨继康冤案昭雪，老夫人六秩寿庆，众女又前来奉承，



继康夫妇一概不认，唯与养女三春、婢女翠云（亦收为义女）共叙天伦之乐。1982年春节，嘉兴专区越剧团青年队首演。朱顺庆、朱敏导演，朱国柱作曲，刘祖鹏舞美设计。龚新宝饰杨继康，陆秀梅饰杨三春，蔡新芬饰邹应龙，方秀珠饰翠云。在全省及上海演出四百余场，以剧本好、演员新、阵容齐备受称誉。

五月潮 越剧剧目。胡小孩创作于1976年。写新上任的海滨公社书记海松山，通过深入田间劳动，广泛接触群众，亲自掌握实情，从而帮助、挽救了犯有错误的公社主任阿土，使广大群众团结起来，打击了歪风邪气，开展轰轰烈烈的生产斗争，取得围海造田、改造自然的巨大胜利。浙江越剧团于1976年9月首演。为表现群众围海战斗场面，演员使用滑冰鞋，载歌载舞，腾跳翻滚，气势磅礴。张骏声、杨小青导演；何贤芬饰海松山，郁尚校饰阿土，赵良根饰阿火伯，姚剑英饰妇女队长。剧本存浙江越剧团。

五姑娘 越剧剧目。顾锡东、陈静根据浙北长篇民歌新编。写清末破落财主家小姐五姑娘，爱上长工徐阿天。其异母兄杨金元为图钱财，要将她卖与金大老爷为续弦。相亲之日，金见五姑娘为阿天盛的饭内藏有鸡蛋，连呼“伤风败俗”。杨便诬阿天为太平军以除之，幸阿天逃走。三个月后，阿天暗中来接五姑娘时又被杨发现，并逼五姑娘自尽。后在众人帮助下，杀死杨金元，一同远走他乡。此剧具有清新、朴素、淳厚的风格。1957年，浙江越剧二团首演，由陈静、沈传琨导演，陈献玉、周大风编曲，王爱勤饰五姑娘，田成效饰徐阿天，薛莺饰二姑娘，方海如饰杨金元。同年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖，优秀演出奖。因群众熟悉故事，又吸收民间音乐，成为越剧男女合演颇受欢迎的代表剧目。北京、湖南、四川有不少剧种移植上演。剧本于1958年由中国戏剧出版社出版，并灌制唱片。



长生殿 昆剧剧目。清洪升著。写唐明皇宠信杨贵妃，拜其兄国忠为相，朝纲日乱，安禄山造反；明皇离宫逃奔，行至马嵬坡前，六军哗变，戮国忠，贵妃自缢而死。乱平，明皇朝思暮想，神游仙境与贵妃相会。洪升费时十二年，三易其稿，于清康熙二十七年(1688)写成，由内聚班首演，轰动京师，“一时朱门绮席，酒社歌楼，非此曲不奏，缠头为之增价。”康熙四十二年(1703)，洪升友人孙仪凤在杭州吴山演出此剧，盛况空前。1954年7月5日，为纪念洪升逝世二百五十周年，浙江昆苏剧团(浙江昆剧团前身)在杭州演唱“絮阁”、“惊变”、“闻铃”三折；同年又将“赐盒”、“进



果”、“舞盘”、“鹊桥”、“小宴”等十出折子，串连起来，构成完整故事，于8月在杭州演出。周传瑛导演兼饰唐明皇，张娴饰杨贵妃，王传淞饰高力士。演出本存浙江昆剧团。京剧、川剧等有多种改编本演出。

仁义缘 越剧剧目。写书生韩文瑞与周惠吉是同窗好友。韩幼与赵德贵之女素娥订婚，赵嫌韩家贫，逼其退婚，复将女许周。素娥闻讯出走，赵无奈以侄女素贞代嫁。新婚夜，周仍以为是素娥，为坚守仁义，不夺友妻，周拒不同房。并玉成韩与素娥的婚事。素贞慕周之德，二人亦结为夫妻。此剧为科班启蒙戏，以丑脚表演见长，具有浓郁的喜剧特色。浙江越剧团曾演出此剧，屠笑飞、汪如亚均擅演周惠吉。1954年由老艺人刘金招口述，1956年浙江省剧目创作整理委员会整理，贝庚执笔。剧本于1957年由东海文艺出版社出版。



风雨同路人 越剧剧目。黄世钰编剧。写某县雄壮越剧团送戏去九头山水利工地慰问演出，刚从上海来的主要演员施月萍感到下乡演出太苦，中途不辞而别，准备逃回上海。但她人地生疏，迷了路，只得跟着一个农民打扮的陌生人暂回工地。陌生人一路向她讲了很多农村的新人新事。后遇暴风雨，又见陌生人奋不顾身堵住决堤的缺口。到了工地，才知这个“农民”就是县委宣传部的张部长。施深受感动，终于打消了逃离的念头，决心与群众同甘共苦。1958年8月由浙江越剧二团首演。方海如、沈传锟任导演，薛莺饰施月萍，方海如饰张部长。同年9月赴京参加现代戏汇报演出。剧本载《剧本》月刊1958年10月号。

风筝误 昆剧剧目。清李渔著。写书生韩琦仲寄居戚家，与戚友先同窗共读。韩人品出众，戚素性顽劣。同里有詹家二女：长女爱娟貌丑而轻浮，二女淑娟貌美而端庄。两女隔院而住。清明节，戚放风筝，嘱韩题诗，线断，为淑娟所得。淑娟见诗，爱之，即和诗一首。风筝被取回，韩再题诗，故意令其断，落入爱娟处。爱娟以为戚作，约其私会。韩往约，见爱娟而惊走。韩赴考得中，戚父为之议婚，以爱娟



配戚，以淑娟配韩。韩以为娶爱娟，坚不允。洞房之夜，见妻艳，知为淑娟，喜不自胜。清初李渔家庭昆班首演。此为著名喜剧，情节曲折离奇，妙趣横生，久负盛名，历代常演不衰，并与李渔其他剧作流入日本与欧洲。其中“惊丑”、“前亲”、“逼婚”、“后亲”等出，尤为昆剧所常演。1957年经周传瑛、贝庚改编，由浙江昆剧团演出全剧，郑传鉴、周传瑛导演，参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获剧本二等奖。王传淞饰戚友先，朱国梁饰詹烈侯，张娴饰柳氏，徐冠春饰韩琦仲，龚世葵饰詹爱娟，张世萼饰詹淑娟。改编本存浙江昆剧团。京剧、川剧、越剧等均有演出。

双凤冤 越剧剧目。早期男班艺人据婺剧《碧桃花》改编，人物、情节皆有改动。写恶霸许吉庆调戏书生冯雨春之妻章采凤，冯大叔往救之。恶奴护主误戮其主，反诬采凤，被问罪下狱。狱官女胡美凤替母查监，同情采凤负屈，结为姐妹，自愿替死。冯雨春得中状元而归，得悉其妻采凤遭冤问斩，赴法场营救，双凤冤情大白。系越剧“小歌班”时期梁小毛的看家戏。其中“客店定情”、“提牢拷打”、“监牢活祭”常作单折演出。“活祭”一场，运用传统表演的“抖面条”、“斗眼神”、“变脸色”等手法，气氛强烈，颇具特色。1956年经俞秋妃、王振钦、乐兹整理改编后，次年由建德专区越剧团首演，并参加浙江省第二届戏曲观摩大会，获剧本一等奖。俞秋妃、王振钦导演，张雪艳饰章采凤，陈佩珍饰胡美凤，许亚玲饰许吉庆。剧本于1957年由东海文艺出版社出版单行本，同年编入《中国地方戏曲集成·浙江省卷》。



双贞节 婺剧侯阳高腔剧目。又称《水牢记》、《采桑记》。源自明传奇《陈可中剔目记》，写恶霸曹大本欲夺陈可中之妻，陈不允，曹即买通官府，诬其入狱，抢其妻回府。包拯得悉，扮成相士前去察访，被曹识破，打入水牢，幸遇曹府女奴搭救。最后包拯除暴安良，陈可中夫妻团圆。其中“曹大本收租”、“包公水牢”等出较有特色，常作单折演出。包拯入水牢、浮水、被救等表演，动作强烈，颇见功力。1949年后，由东阳婺剧团整理上演，剧本存东阳婺剧团。

双血衣 婺剧乱弹剧目。1963年卢俊迈据《聊斋志异·冤狱》部分情节新编。写御史之女王小姐慕塾师李如春之才，暗入书馆赏其诗文。胡知县内弟赵森，假冒如春，欲行非礼未遂而杀死小姐，嫁祸如春。如春屈打成招，衙役索证，其妹被迫造假血衣，冤案遂定。县衙皂隶挑水伯，疑如春冤，暗中查究，探知真情，闯法场求御史开棺复验，案情大白。1963年，东阳婺剧团首演。1979年，参加浙江省庆祝建国三十周年献礼演出，王方中、潘池海导

演，吴品春作曲。1980年，剧情作了改动，主角由知县改为皂隶挑水伯，由生脚换成丑脚。唱腔在乱弹中又加时调，仍由东阳婺剧团演出，陈志兴导演，张宗苗作曲，朱恂如饰挑水伯。剧本发表于《戏文》1982年第三期，被川剧、豫剧等移植演出。

双阳公主　婺剧乱弹剧目。1961年林怡、卢林、方元据婺剧传统剧目《前后日旺》改编。写北宋河西国王虎必烈仗珍珠烈火旗，囚宋使狄青等五人。狄逃出又误入单单国，为双阳公主所救，招为驸马。宋皇疑狄叛国，将其亲属押禁天牢，狄回国辩白。河西大军围困单单，双阳退守昆仑山，派丞相往宋朝求援。宋王迫于军情，赦狄之罪并命其挂帅出征。狄青与双阳两军汇合，活捉虎必烈，取回珍珠烈火宝旗，夫妻团聚。1962年由浙江婺剧团首演，章琴导演，陈金声作曲；郑兰香饰双阳，周越桂饰狄青。此剧唱腔优美，文武结合，刚柔相济，婺剧风格浓郁。其中“追狄”一折的〔快板三五七〕，演唱字字清晰，句句铿锵；“辞庙”一折，则以强烈的打击乐器和浑厚的唢呐曲牌为主，衬托出雄伟悲壮的气氛。同年，赴北京、上海等地演出，引起哄动，全国许多剧种移植上演，影响较大。绍剧亦有此剧目，未经改编，演出较少。婺剧本存浙江婺剧团。



双金印　和剧剧目。原名《玉麒图》，写巡按杜竹龙赴苏州上任时被害，下落不明。新任巡按徐青，奉旨来苏州乔装密查，途遇宰相之子王成明强抢民女丁梅花，单身往救不敌，逃入张仲虎花园失落金印，被王成明搜出，投入水牢。徐青在白骨累累之水牢中摸到前任金印；徐青失落之金印，为张仲虎之女美英所拾。美英持印往吴江县投案救徐，两案遂破，真相大白。1957年金松整理改编，由平阳和剧团首演，参加浙江第二届戏曲观摩演出大会，陈美娟饰张美英，陈娟弟饰丁梅花。其中“打水牢”一场，在热烈的锣鼓声中，演员模拟滑倒、挣扎、凫水、摸印以及投绳，攀绳等身段动作，难度较大，颇为精彩。1960年，上海戏剧学院曾移植上演。1982年，谢枋据整理本移植为越剧，由宁波市越剧团演出。剧本存浙江省艺术研究所资料室。



双贵图　越剧剧目。写河南员外兰芳草，有三子：长子仲秀、次子仲林赴京赶考，三

子继子在家。一日，芳草赴襄阳收帐，嘱长媳王氏理家。继室许氏妒忌，设计陷害，诬王氏下狱。继子为救长嫂，千里寻父，并与取得功名的二位兄长邂逅京城，得其助，持御赐“双贵图”返故里，在法场救出王氏。1956年杭州市戏曲剧目创作整理组根据越剧老艺人王聘口述本记录整理（陆高平执笔），由杭州越剧团首演。导演王一志，作曲汪汝涛；王颐玲饰兰王氏，赵金麟饰兰继子。后由萧山联友越剧团搬演，并参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获剧目二等奖。剧本于1957年8月由东海文艺出版社出版单行本。（见右图）



双莲记　越剧剧目。1964年华光（执笔）、文华编剧。描写新棉区桃庄大队青年试验小组两位同名的红莲姑娘，在种植棉花高产试验田的过程中，赵红莲坚持相信群众的智慧，重视实践，把书本知识与群众实践结合起来；而崔红莲虽有满怀建设新农村的热情和理想，却轻视群众、轻视实践。后经赵红莲的帮助，在错误中接受教训，走上了正确的道路。1964年由常山县越剧团首演，并参加浙江戏曲现代戏观摩演出。黄启文导演。吕金枝饰赵红莲，刘水乡饰崔红莲。1965年由钱法成、魏峨、谭伟、陈平等组成的改编小组，改编为婺剧《双红莲》，由浙江婺剧团排演，参加华东六省一市现代剧调演。徐勤纳导演。陈金声作曲。倪志萱饰赵红莲，郑兰香饰崔红莲。剧本于1965年先后由浙江人民出版社和上海文化出版社出版单行本。

双蝴蝶　越剧剧目。源出《梁山伯宝卷》及浙东南一带的民间传说。写上虞才女祝英台，女扮男装，赴杭州求学。其嫂断言其必失节，英台乃折石榴一枝，插于花坛誓曰：“此去若全名节，花枝勃发；若玷辱门风，当即枯萎。“英台在杭三年，与山伯同馆读书，结为兄弟，日同食，夜同榻，终无人知其为女。英台回家，山伯相送，英台屡加暗示，山伯始终不悟。其所插石榴用开水浇之，花枝更盛。后英台许配马文才，山伯抑郁而死。轿至山伯坟前，坟裂，英台入墓而合。众人扯衣，化为双蝴蝶，红者为梁，黑者为祝。此剧在二十世纪三十年代为幕表戏，为《梁山伯与祝英台》之前身，共十本，保留较多民间传说情节，如说梁、祝为天上双蝶下凡，故至化蝶同升天而止；手插石榴开花，以应英台誓言；英台回家前，多次



暗示，山伯终不解，乃山伯魂魄被摄，英台回家后始归窍等。此剧后经整理，改名《梁祝哀史》。和剧亦有此剧目，名《两世缘》。化蝶前，剧情大同小异，唯山伯、英台死后，马文才自缢身死。三鬼同诉于阎王，阎王以金盆濯发，以发相结者判为夫妻。梁、祝发结，还阳结合；文才虽败诉，犹为情种。和剧有油印本，存浙江省艺术研究所。（图为《双蝴蝶》石雕）

太阳旗下　越剧剧目。陈叔亮于民国二十七年(1938)4月据自撰的话剧《阿四》改编。叙抗日战争初期，松江沦陷后，家破人亡的阿四，为报家仇国恨，毅然参加抗日义勇军，在与日寇和汉奸苟才等人的搏斗中壮烈牺牲的故事。海门东山中学抗日救亡化装宣传队首演于海门(图为当时在街头演出)。作者自导，演员以当地的宣传队员为主，吸收流亡海门的越剧艺人，实行男女合演。语言除日兵操国语外，其余均用台州方言或嵊县方言。音乐采用“的笃调”、“哭腔”等越剧早期唱腔。舞美仿照话剧模式予以创新。同年7月，该剧被温州民众教育馆列为抗日推广剧目。8月，永嘉县地政处又改为话剧在温州中央大戏园演出。1939年，先后为衢州县抗战剧团和东阳县妇女会移植为话剧和歌剧演出。剧本存临海县文化局，浙江省艺术研究所藏有复印件。



太湖红浪　湖剧剧目。1958年，王南燕根据邵雪生讲述的故事编成中型湖剧《太湖南岸》。同年由魏峨执笔编成大戏，易名《太湖红浪》。写太湖南岸抗日游击队队长俞大鹏率众拦截汪伪营长牛得标，缴得军需，捣毁日据点，处决了小队长池下郎。驻湖日军抓走抗日军属作诱饵，俞为营救群众，攻入湖州，被困。政委林辉英诱敌出城，最后，把山本等日寇埋葬于太湖之中。同年由湖州市湖剧团首演。许丽娟饰林辉英，邵日生饰俞大鹏。剧情富有传奇色彩，表演和音乐上的探索均较成功，故影响较大。剧本存湖州湖剧团。



孔雀东南飞　越剧剧目。1957年徐为据同名古诗改编。写书吏焦仲卿与刘兰芝夫妻恩爱，但迫于母命，含恨休弃，临别约定不再婚嫁。后兰芝之兄逼其改适他人，兰芝抗婚投河自尽，仲卿亦自缢殉情。同年，浙江越剧一团首演，徐为导演，卢炳容作曲。陈佩卿饰焦仲卿，张茵饰刘兰芝，屠笑飞饰焦母。获浙江省第二届戏曲观摩演出大会剧本二等奖、优

秀演出奖。此剧插曲〔惜别离〕优美哀怨，流传甚广。剧本存浙江越剧一团。



毛头花姐 醒感戏剧目。取材于永康民间传说。写永康县钱婆塘村少女钱花姐，俊秀聪明，因家贫卖给毛家作童养媳。“二十姐姐七岁郎”，花姐十分痛苦。一日，偶遇货郎钱三培，两相爱慕。事为毛头发觉。向父母哭诉，花姐被婆婆王氏所逼上吊而死。死后诉诸阎王，阎王遂抓王氏等人前来对质，最后放花姐还阳，王氏受到惩罚。此剧控诉了封建婚姻制度。剧中多采用村坊小曲、里巷歌谣，表演上类似目连戏，穿插了“三十六吊”等杂技，故深受观众欢迎，成为醒感戏的代表剧目，以至将醒感戏称为“毛头花姐戏”。1952年永康溪头村曾业余演出过，由俞岩法、池卢章主演。1956年曾由翁曼侠改编为越剧，由永康越剧团演出。

火焰山 绍剧剧目。取材于《西游记》。写唐僧师徒西行取经，被八百里火焰山所阻，孙悟空机智勇敢，向铁扇公主“借”得宝扇，终于灭火过山。原为七龄童所编幕表戏，1957年经顾锡东整理，由浙江绍剧团演出。1979年顾锡东、双戈、贝庚、金钟再次改编，将《大战红孩儿》和《三借芭蕉扇》两剧加以糅合，以丰富剧情。同年重演，六龄童、邢胜奎导演，六龄童饰孙悟空。全剧喜剧色彩浓郁，文戏谐趣，武打炽烈，尤以“伏顽”一场，悟空与红孩儿戏耍开打时所用“舞棍”、“戏锤”、“舞火流星”等表演技巧，备受观众欢迎，演出多达千场，为该团的保留剧目。剧本刊于《浙江剧本选辑》1982年第八辑。金华昆剧、婺剧亦有此剧目。(见下左图)





斗诗亭 越剧剧目。初名《花树姑娘》。胡小孩编剧。写何巧红、田香红和林小红三个农村姑娘，响应党的“大跃进”号召，破迷信，立壮志，在石桥亭畔种植棉花试验田。生产队长田四保在亭中写诗嘲笑，姑娘们写诗回击。后获高产，县委书记前来参观，并予赞扬，

建议改此亭为“斗诗亭”。1959 年浙江越剧二团首演，王瑗导演，周大风作曲，南式仁设计。薛莺饰何巧红，曹蓉芳饰田香红，张蓉桦饰林小红。1960 年夏，上海天马电影制片厂拍摄成戏曲艺术片。应云卫导演，王爱勤饰何巧红，梁永璋饰田四保。剧本于 1960 年由东海文艺出版社出版单行本。上海唱片厂灌唱片。（见上页下右图）

未婚妻　越剧剧目。浙江越剧团研究室根据石汉同名话剧改编，佘惠民执笔。写1952 年抗美援朝期间，农村青年大刚被批准参军。其母耽心未过门的媳妇秀兰变心，大刚要求志愿军战士王顺贵的未婚妻玉珍劝秀兰向阿婆表个态。玉珍劝慰大刚时，适被公爹看见，怀疑玉珍另找对象，执意要写信叫当志愿军的儿子赶回完婚。玉珍为顾全大局，冲破旧观念，未婚进婆家，承担起两家的劳动。秀兰婆婆也放了心，全村欢送大刚入伍。由浙江越剧团二队首演。1954 年参加浙江省及华东区首届戏曲观摩演出大会，王媛、沈传锟导演，周大风作曲，罗志摩设计。曹蓉芳饰玉珍，方海如饰大刚之父，王媛饰秀兰，田成效饰大刚。剧本存浙江越剧院。



平征东　婺剧侯阳高腔剧目。又名《访白袍》。剧情与元杂剧《薛仁贵衣锦还乡》、明初戏文《薛仁贵白袍记》相近。写唐代辽兵进犯中原，薛仁贵投军，考官张士贵见薛武艺高强，韬略过人，顿生嫉妒之心，命其马房喂马，并暗用薛所进之计，大破辽兵，攫功为己有。尉迟敬德生疑，乔妆寻找白袍小将，查清真相，奏明唐皇，严惩张士贵，封薛仁贵为平辽王。该剧曾由东阳三合班演出，胡方琴饰薛仁贵，陈岩伶饰尉迟敬德，头部是大花脸的扮相，脚下是小花脸的抬步，唱的是正生的嗓音，博得好评。全剧无女角，俗云“演了一本《平征东》，妇女逃得无影踪”，即指此。剧本存东阳婺剧团。瓯剧高腔有《访白袍》一折，自尉迟恭访贤至薛仁贵叹月止。叶在湄饰薛礼，唱腔悲凉，身段繁复。叶故世以后，此剧遂成绝响。

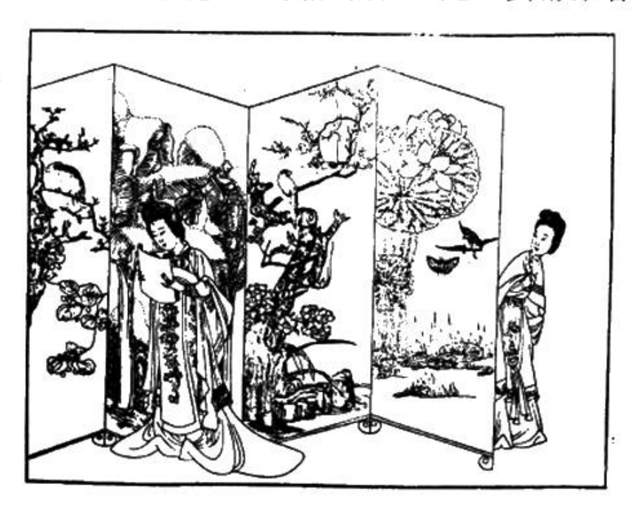


东海小哨兵　瓯剧剧目。又名《红领巾》。沈国鋆编剧。根据 1956 年的真实故事编成。写少先队员小红、小龙姐弟二人在山上放羊，识破三名伪装解放军的武装特务，姐姐嘱

小龙向解放军报信，自己则与之敷衍。特务逼小红引路，企图逃跑，小红暗挂红领巾于树梢，并吹响螺号，最后全部生擒特务。1964年由温州瓯剧团首演，李长春执导，朱秋霞饰小红，孙来来饰排长。该剧运用戏曲虚拟、夸张的手法，表现赶羊、追敌、爬岭、跨涧等情景，舞姿优美，颇为成功。1965年后参加华东和浙江省现代戏调演，均获好评。曾改为美术片搬上银幕。京剧、歌剧、芭蕾、木偶等移植演出。剧本存温州瓯剧团。



北西厢记　调腔剧目。元王实甫原著。写张君瑞游普救寺，与崔莺莺一见钟情，适孙飞虎率部围寺索莺莺，崔母许以能退兵者即女许之。张得友人白马将军相助，围解，崔母竟悔约。后得红娘相助，乃成西厢幽会。崔母无奈，以“相国府不招白衣女婿”为由，命张上京应试，张生得中归，有情人终成眷属。调腔本的故事情节和曲牌名称与王实甫《西厢记》杂剧大致相同，但说白有很多丰富与发展，其可观性与娱乐性，超过了原著。初时能演出全剧五本二十出，至今仅保留了“游寺”、“请生”、“赴宴”、“拷红”、“捷报”五出，其中的情节及表演为近代各剧种所罕见。1963年新昌调腔剧团组织老艺人潘灿林、楼相堂、杨荣繁、赵培生等演唱，由方荣璋记谱并录音。1982年，又请回楼相堂、杨荣繁任主教老师，重新排演“请生”、“赴宴”两出，保持了后场接腔的干唱形式。浙江省艺术研究所录相，手抄本与曲谱存新昌调腔剧团。



半夜鸡叫　姚剧剧目。1956年陈玉祥据小说《高玉宝》改编。写地主周剥皮，半夜在鸡笼边装鸡叫，引得全村鸡啼，催逼雇工们早起床多干活。此事被小雇工高玉宝识破，即与长工刘大叔设计，以捉拿偷鸡贼为由，把周剥皮痛打一顿。1957年，由余姚姚剧团首演。导演陈玉祥、胡家良饰周剥皮，谷鸿章饰高玉宝，胡银林饰刘大叔。同年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会。剧本1963年由浙江人民出版社出版。

半篮花生　婺剧剧目。1970年12月方元根据李立军独幕话剧《山村开遍哲学花》改编。写夏收季节，大队花生丰收，晓华和同学们放学回家时，为大队拣回半篮“地脚”花生，关照妈妈“一颗也不能少”。妈妈以为晓华爱吃盐水煮花生，竟把花生都煮了。哥哥东

升回来骂晓华自私，晓华气得大哭大闹。于是，全家人在晓华爹的提议下带着问题学哲学，通过学习，懂得了“矛盾的普遍性”，以及“一心为公”等道理。最后，把半篮熟花生也交归集体。全剧语言生动、活泼，演出风趣、诙谐。1971年4月由浙江婺剧团首演。严宗河导演，楼敦传、智生作曲，王杨舞美设计；江淑英饰晓华，杨秦胜饰东升，薛小龙饰晓华爹，邵小春饰晓华娘。1971年6月，在浙江省宣传、文化部门领导下，成立“浙江省《半篮花生》创作组”，由曾昭弘执笔，改编成越剧，于1971年7月由浙江越改剧组在杭州演出。毛泽东同志在杭州通过电视荧屏观后说：“这个戏有戏，一家人都很可爱，说明农民不但可以学哲学，而且学得好。”此后，北京电视台拍成黑白电视片播送。1972年冬，长春电影制片厂拍成越剧彩色电视，送审后，江青提出要加强矛盾的特殊性，突出斗争哲学，下令“要重拍”。再经修改，又于1974年由长春电影制片厂再度拍成彩色舞台艺术纪录片。越剧剧本于1974年由浙江人民出版社出版单行本，全国多家出版社再版。



对金牌　永嘉昆剧剧目。据老艺人口述，写元代温州江心寺刁僧祖杰与白塔寺尼姑胡四姐勾搭，在江心寺筑密室淫乐。祖杰设圈套霸占富户余某之妻，余某亦被禁僧房烧火。一日祖杰外出，余氏夫妇被温州知府何文渊之子救出。祖杰归，大怒，亲率恶僧尽杀余家七口。何文渊欲治其罪，因祖杰持有太后御赐金牌，即命人乔妆宫监至江心寺，以假换真，然后发兵围寺，以假冒御赐金牌之罪斩祖杰及胡四姐。据周密《癸辛杂识》记载，元代已有“祖杰”戏文（剧本已佚）。祖杰除杀余家七口，还剖余妻怀孕之腹以观男女。《对金牌》无此情节，当据记载重编。据近人张震仙日记记载，民国四年（1915），温州新同福昆班尚有演出。

对　课　婺剧传统剧目。原为《万寿图》中的一折，习称《白牡丹对课》，颇多淫秽内容，主要唱〔西皮慢都子〕（垛子）。1959年由王驯整理，保留情节骨架，删去黄色词句。改本叙吕洞宾路经铁板桥头，见一药铺挂着“万药俱全”招牌，怪其夸口，遂生戏弄之心，进店扳出怪药四味。店主白礼文无法取药，眼看招牌不保，其女白牡丹上前应付，吕连出难题，从买药变为对课，均难不倒白牡丹。吕计穷，便借题戏弄姑娘，亦被驳回，狼狈离



去。同年，由浙江婺剧团首演并参加建国十周年献礼演出。葛素云扮白牡丹，张荷饰吕洞宾，徐重凡扮白礼文；改唱婺剧滩簧。1960年，毛泽东同志在杭州观看了演出后说："神仙斗不过小姑娘。"1962年赴京演出，受到好评。剧本由东海文艺出版社出版，并编入《小戏二十出》。

打半山　　绍剧剧目。《斗姆阁》中一折。写斗姆阁淫尼法会在阁内设暗道机关，专诱陷美貌青年。一日，公子王秀卿进香被陷，王府差人鸣锣寻找无着，义士张歧热心相助，至斗姆阁寻访，偶见地窨机关。法会见事败露，率众尼欲毙张歧，张歧边战边退，逃下山岗。此剧为浙江绍剧团"二面大王"汪筱奎的拿手戏，其所扮之张歧，上山至斗姆阁时的长段唱腔，粗犷中透出妩媚；"三大步"的上山台步表演，被观众誉为"三步走满台"，刻画张歧寻人的急切心情和耿直性格，颇为贴切。1954年曾参加华东区第一届戏曲观摩演出。剧本存浙江绍剧团。



打樱桃　　婺剧侯阳高腔剧目。明史槃著，原名《樱桃记》。写唐代三河人丘奉先，与表妹芮爱娟自幼定婚。丘与黄巢、高凭三人义结金兰，一同赴试。落第后，寄居芮家，二人互赠樱桃诗，以通情愫。事被芮父发现，遂被赶走，将爱娟改配管晏。黄巢造反后，派人将爱娟抢出，送往华州高凭处。丘得中状元，与管晏一同奉命剿灭黄巢，管被杀；丘被高凭迎至驿中，与爱娟团聚。此剧表演上颇具特色，喜剧色彩较浓。如丘奉先假装堕马受伤，回府私会爱娟，被芮父撞见，惊慌缠布条，拿拐杖均搞错，佣人向他用手语暗示，仍不懂，显出种种窘态；再如黄巢的唱腔慷慨激昂，以梨花(大唢呐)主奏，加上大锣、大鼓，气氛粗犷、热烈；而爱娟为丘修书的唱段，却抒情优美，满含深情幽思。惜婺剧剧本被毁，部分唱腔、曲牌存东阳婺剧团。传奇有《古本戏曲丛刊》本存世。



龙凤锁　　绍剧剧目。写宋仁宗时，吏部尚书林凤皋晚年得子，取名逢春。一日出游，见豆腐店金三之女金凤貌美，顿生爱慕，黄夜往访，与之幽会，并以钦赐龙凤锁为聘；金三夜归，金凤情急，匿逢春于箱中闷死。其舅骆得胥前来借东西，开箱见尸，与金三暗弃山野以避祸。后事发，金凤据实招认。县令欲赦金凤，但逢春母定要金凤抵命。后知金凤已怀

孕，为延后嗣，接归。金凤产一子，取名天喜，立战功招为驸马。此剧源自包公戏《轩辕镜》，曾盛极一时。其中“借红灯”、“哭箱诉舅”、“公媳会”为浙江绍剧团常演的折子戏，至今仍时有演出。老艺人筱玲珑擅演金凤，汪筱奎擅演骆得胥，陆长胜擅演林凤皋。浙江绍剧一团藏有老艺人口述本。越剧曾予以移植，改名《借红灯》，亦盛演不衰。



龙虎斗　绍剧剧目。写宋代兵部呼延寿廷初征河东时，曾将汉臣欧阳方鞭打落马，后欧阳佯归宋，窃踞相位，与河东白龙关守将刘钧密约灭宋，平分江山。宋太祖闻刘钧叛变，御驾亲征，命欧阳挂帅，呼延为先行。阵前，欧、刘假战，被呼延窥破；欧阳先发制人，奉旨屈斩呼延而投刘。赵匡胤身陷重围，呼延之妻胡氏为报夫仇，率子三赞、女云娣攻打白龙关，刀劈刘钧。为责赵匡胤昏瞶失察之罪，三赞直捣御营，与其算帐，赵不支。此时，云娣擒欧阳至御前，三赞一鞭将其打死，怨仇得报，竟开口说话。赵明白冤情，亦悔恨谢罪。此剧为绍剧常演剧目，群众广为传唱。家喻户晓，有“哑子开口龙虎斗”之谚。早时演员蔡宝裕饰欧阳方，最负盛名，其所演奸相毕露，以致观众误以为真，上台将其痛打。鲁迅小说《阿Q正传》中“手执钢鞭将你打……”的描写即出于此剧目。1957年经顾锡东整理改编，同年，浙江绍剧团排演，由六龄童饰三赞，筱昌顺饰刘钧，陈鹤皋饰赵匡胤，章艳秋饰云娣。获浙江省第二届戏曲观摩演出大会剧本一等奖，优秀演出奖。改编本收入《中国地方戏曲集成·浙江省卷》，1961年由浙江人民出版社出版单行本。



古城会　婺剧侯阳、西吴高腔剧目。亦名《古城记》，明人作，阙名。写三国时关羽过五关、斩六将后，收服周仓，直奔古城时，张飞守城，疑关羽有二心，闭城拒入，待关羽斩蔡阳，始释疑相会。剧中民间传说色彩颇浓，文辞通俗，且多农民语言。表演尤以“劈马头”特技为惊险。马僮围绕关羽打圈回旋时，关羽挥刀劈向马僮鼻尖底下，相距仅十公分，须连避数十刀，必须刀刀准确，难度较高。东阳婺剧团老艺人胡全法擅演关羽，潘池海擅演马僮。该剧二十世纪五十年代仍为东阳、武义等婺剧团常演剧目，现有江和义口述本，存浙江婺

剧团。

四国齐　瓯剧剧目。写春秋时，齐景公正后钟无盐英勇善战，兼有丞相晏平仲辅佐，齐国大安。西宫夏阳春嫉妒钟后，钟临产时，以狸猫换去太子，景公受谗大怒，将无盐处死，并令晏监刑。无盐施法术，留下锦囊而去。七年后，秦、鲁等十一国兴兵伐齐，满朝文武无人御敌。景公宣平仲求策，平仲打开锦囊，方知钟后未死。景公悔悟，乃命无盐挂帅御敌。无盐受命，以夏阳春为先锋，夏临阵欲叛，被杀。无盐退敌后回朝，南宫娘娘将暗中抚养之太子送还，母子团圆。此剧唱乱弹，齐王以丑应工，著名演员黄岩荣擅演。《齐王哭殿》一场，把齐王失魂落魄之态表现得淋漓尽致。无盐女以正旦应工，却开脸，脸上画梅花，象征貌丑。剧本由黄岩荣口述，五十年代曾两度改编。孙宰万改本名《钟离春》，李子敏改本为《钟离娘》，都曾演出。陈茶花饰钟无盐，并灌唱片。剧本存温州瓯剧团。

闪光的爱　越剧剧目。金松编剧。演失足青年孙小鹏，劳改释放后，又在码头偷窃。



失主痛不欲生，投河自尽，恰被小鹏所见，良心受到谴责，终于下水将失主救起。环卫站要招工，年青的党支部书记张解放对这样的青年寄于理解和同情，毅然招小鹏为工人，挑起帮教重担。经过几番风雨，终于使小鹏浪子回头，成为环卫战线建设四化的先进分子。剧本完稿于1981年9月，同年10月，由浙江越剧二团首演。张骏声、郭兵导演，樊润河作曲。陈信华饰张解放，周正饰孙小鹏。剧本发表于《戏文》1982年第六期。

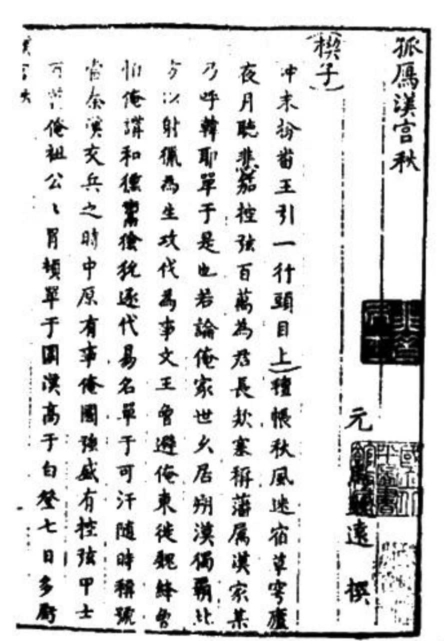
汉宫怨　越剧剧目。顾锡东编剧。写汉昭帝早夭无嗣，立刘珣为帝。朝臣霍光夫人，



欲将女儿霍成君许配刘珣为后。刘珣幼遭冤狱，流落民间，曾与浣纱女许平君结为夫妇，后失散。刘珣不忘旧，拒绝霍家婚姻。不久，知许为霍府收留，得重聚，立为皇后，霍夫人趁许后产子之机，买通御医药死许后，并将女儿立为皇后。一年后败露，刘珣为正朝纲，将霍夫人治罪。并应成君之请将其贬迁昭台宫。1980年由嘉兴地区越剧团首演。汪引导演，顾加华作曲，刘祖鹏舞美设计。筱霞芳饰刘珣，张金月饰许平君，梁红玉饰霍成君。1982年浙江省越剧小百花演出团选为赴香港演出剧目，享誉国内外。剧本发表于《戏文》1981年第2期，后获文化部、中国戏剧

家协会颁发的 1980——1981 年全国优秀剧本奖。上海唱片厂录制唱片。

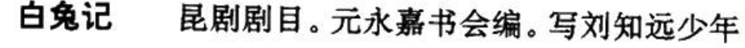
汉宫秋　新昌调腔剧目。元马致远原著。写汉元帝命毛延寿选美,民间美女王嫱无钱贿赂,毛将其写真图点了破绽,王被打入冷宫。后元帝发现她美貌无双,并得知其中原委,欲将毛延寿处斩,封王嫱为明妃。毛延寿逃到匈奴,将王嫱图像献于单于,单于指名索要王嫱。元帝无奈,只得送她出塞和番,于灞陵桥置酒饯别。调腔《汉宫秋》唱词基本按元杂剧演出。现仅存"游宫"、"饯别"二折,为清光绪十八年(1892)手抄本,与马氏原著差别较大,如"饯别"无相国与内监灞桥送别情节。老艺人潘岩火擅演汉元帝。抄本存新昌调腔剧团,并有 1963 年之录音、曲谱。宁海平调、黄岩乱弹亦有此剧目。


孤雁漢宮秋
元 馬致遠 撰
楔子
沖末扮番王引一行頭目上 氊帳秋風迷宿草穹廬
夜月聽悲笳控弦百萬為君長款塞稱藩屬漢家某
乃呼韓耶單于是也若論俺家世久居朔漢獨霸北
方以射獵為生攻伐為事文王曾避俺東徙魏絳曾
怕俺講和獫狁逐代易名單于可汗隨時稱號
當秦漢交兵之時中原有事俺國強盛有控弦甲士
百萬俺祖公公冒頓單于圍漢高于白登七日多虧
漢宮秋

玉龙球　绍剧剧目。写大明皇帝出猎,遭人熊追扑,护驾将军赵金奎亦负伤身死。皇帝得义士郝飞龙相救,幸免于难,遂赐以免死金牌与玉龙球为报。郝飞龙与赵金奎之子文兰结为金兰,并以御赐玉龙球相赠。后玉龙球为奸相萧贵所夺,其子萧廷玉看中大理寺正卿王太之女王玉英,玉英与文兰已有婚约,萧廷玉遭文兰拒绝,萧即以"藏宝不献"为名,将文兰投入大牢。后文兰被郝飞龙及王玉英的弟弟王金等救出。玉英被迫与萧贵之子成亲,迎亲之日,郝飞龙设计,以其妹飞驹代嫁,洞房中将新郎刺死。郝飞龙亦夜入相府,取回玉龙球。后奸相事败受惩,文兰与玉英遂成百年之好。此剧为绍剧常演剧目,流传甚广。其中王金由小丑饰演,丑中见美;郝飞龙由老生应工,勾蓝脸。老长安吉庆班擅演此剧。手抄本存浙江绍剧团。

玉簪记　昆剧剧目。明高濂著。写北宋末年书生潘必正赶考落第,去玉贞观探视姑母并继续攻读,与女尼妙常相遇,互生爱慕,订下白头之盟。事被姑母发现,逼侄儿即去赴试,潘不及与妙常告别,匆匆登舟。妙常雇舟追赶,赠以碧玉鸾簪,潘回赠鸳鸯扇坠,惜别于秋江之上。后,潘得中进士,遣仆迎娶,同归故里,拜见双亲,方知原是未婚夫妻。此剧为昆剧常演剧目,也是调腔常演剧目,其"琴挑"、"问病"、"偷诗"、"吃醋"、"秋江"诸出至今仍活跃于舞台。二十世纪五十年代初,新昌调腔剧团曾排演赴省演出,楼相堂饰陈妙常,赵培生饰潘必正,殊获好评。剧本存新昌调腔剧团。(见右图)




白兔记　昆剧剧目。元永嘉书会编。写刘知远少年



贫苦，为李文奎牧马。李知其日后必定显贵，遂招为婿。李殁后，刘不堪内兄嫂欺压，辞妻往邠州投军。兄嫂转逼三娘改嫁，三娘不从，追服苦役，在磨房生子，用牙咬断脐带，取名“咬脐”，后由窦公送至邠州。刘投军后重婚岳府，旋以军功升节度使。十六年后，咬脐郎围猎，追捕中箭白兔来到家乡，在井台见到生母。刘在咬脐郎哀求下，将李三娘接归。浙江昆剧团常演“出猎”、“回猎”等折。1949年后，新昌调腔剧团也曾重排此剧。现仅存“出猎”、“回猎”二折，又名“五龙祚”、“咬脐郎”。昆剧以及西吴高腔、松阳高腔等均有演出。（见左图）

白蛇记　婺剧西安高腔剧目。明郑国轩著。写刘汉卿受继母张巧莲虐待，不堪忍受，投江自尽。张氏又逐刘妻，陷其入狱，并遣家奴旺宝暗害刘子廷珍。旺宝找到廷珍，详告实情，偕其赴都御史衙门投状。恰巧御史乃廷珍之父刘汉卿。刘投江为白龙所救，此白龙即当年放生之小白蛇，为报救命之恩，将刘救出龙宫，赠以三宝。刘献宝，被封为状元，官拜御史之职。接状后，刘赶归故里，澄清冤案，夫妻、父子团聚。金华、衢州之高腔班、三合班所常演。剧本由婺剧老艺人江和义口述。江和义擅演此角。剧本存浙江婺剧团。（见右图）



白鹦哥　婺剧侯阳高腔剧目。事见明无名氏《苏英皇后鹦鹉记》。写周景王宠苏、梅两妃。苏妃怀孕，景王降旨立她为皇后，并将贡宝温凉盏和白鹦哥赐其掌管。梅忌苏后夺宠，勾结其兄伦，碎盏毙鸟，嫁祸于苏后。景王信谗言，降旨将苏后处死。丞相潘葛巧设掉包计，以夫人李氏代苏后服刑。十三年后，景王思及继位无人，十分懊悔。潘葛乃道出真情，景王查清冤案，斩梅妃兄妹，接回苏后和太子。此剧唱、做并重，“活祭”、“思妻”等折，尤为精彩。剧本1954年由老艺人江和义口述，浙江婺剧实验团记录；1957年由方元整理，胡克记谱，金华专区高腔训练班演出，徐重凡饰潘葛，罗月英饰苏后，倪嫣然饰梅妃。剧本存浙江婺剧团。

乔太守乱点鸳鸯谱　越剧剧目。章甫秋编剧。取材于《醒世恒言》。写刘玉璞久病，母谭氏欲娶珠姨为子冲喜。珠母恐女过门后便成寡妇，经邻居六嫂谋划，以珠弟玉郎代嫁。玉璞病重难行婚礼，又以妹慧娘代娶。洞房中，玉郎、慧娘互诉衷肠，相怜相爱。“三朝”之期，玉璞病愈进入珠姨洞房，机关败露。玉璞和珠姨父母同向乔太守告状。乔不忍拆散这

对巧鸳鸯，判玉郎、慧娘为夫妻；玉璞、珠姨完花烛。1957 年以《冲喜》为剧名，由黄岩越剧团首演。何鹏舞导演，王立民作曲；张雪萍饰孙玉郎，筱秀贞饰刘慧娘，施水娟饰乔太守。观众踊跃，为许多剧团所搬演。剧本由东海文艺出版社出版。

后硃砂　绍剧剧目。又名《曹翠娥大破火门阵》、《青龙关》，源出弹词《刘成美传》。写列国时，魏犯齐，齐大将军曹彪，教场比武选拔先行官。世袭指挥滕飞之子滕青，与曹彪之女翠娥新婚燕尔，为保卫祖国，同来教场，争夺先锋印信。经刘成美劝解，滕青随军出征。不料，曹彪、滕青相继中魏将金圈圈之硃砂球和箭身亡。翠娥悲愤填胸，披麻戴孝，率兵出征，夺取硃砂球，大破火门阵，手刃金圈圈，大捷而归。此剧节奏强烈，风格粗犷。其中滕青带箭僵尸仰跌及曹翠娥拔箭托举滕青的技艺，堪称一绝。曹翠娥融“傲气、杀气、野气”于一身，亦为其它剧目所罕见。1957 年经顾锡东整理，由绍兴市绍剧训练班首排参加浙江省第二届戏曲观摩演出，沈筱梅饰曹翠娥，李传根饰滕青，陈惠玲饰金圈圈。剧本收入《浙江传统戏曲汇编(绍剧)(一)》。

后花园　婺剧侯阳高腔剧目。又名《卖水记》。写书生李彦贵幼与宰相王政之女桂英订婚。后因家道中落，以卖水为生。王政得知此情，遂逼其退婚。桂英遣丫鬟暗约彦贵，于当晚来后花园接赠金银。家院赵大窃知，夺走了金银，杀死丫鬟，嫁祸彦贵。彦贵被问成死罪，绑赴法场斩首。适彦贵胞兄彦勇出任巡按，受理此案，抓获真凶，救下彦贵，共庆团圆。二十世纪六十年代初，由老艺人胡梦兰口述，陈崇仁记录整理，东阳婺剧团演出。周青饰王桂英，胡梦兰饰李彦贵，周洪毛饰牢头监子。手抄本由东阳县马烈商收藏。瓯剧、松阳高腔亦有此剧目。

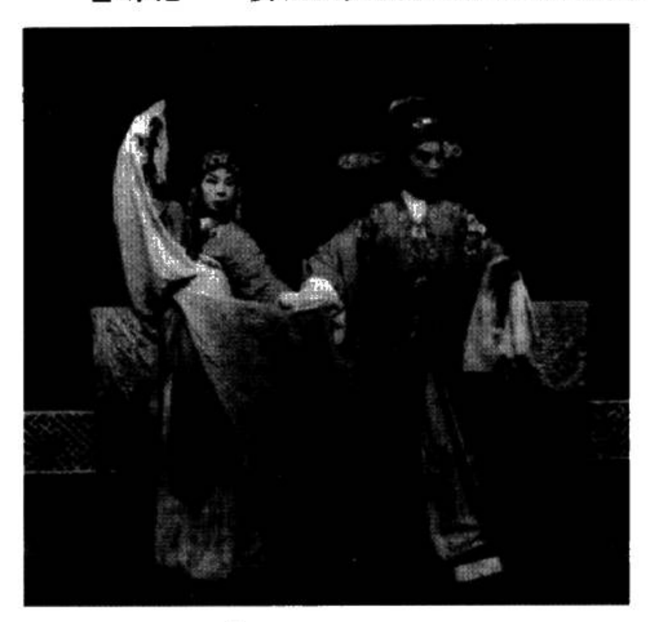
刑场上的婚礼　越剧剧目。胡小孩编剧。演中山大学女学生陈铁军在“省港大罢工”中，认识了广州工运领袖、共产党员周文雍。“四一二事变”后，陈铁军拒绝了叛徒张去非的诱惑，毅然加入了中国共产党，并担负起通知当时在医院养病的邓颖超同志迅速转移的重任。执行任务中，化装成车夫的周文雍不幸被捕。党派陈铁军冒充车夫的妻子前往探监，用巧计骗过敌人，将周文雍营救出狱，转入地下，准备武装斗争。两人在共同的战斗中结下了深厚的革命情谊。1927 年 12 月 11 日，我党发动广州起义。周文雍奉命担任了工人赤卫队总指挥。由于反动派勾结帝国主义进行疯狂的镇压，经过三天的浴血奋战，起义军被迫撤退。周文雍和陈铁军不幸先后被捕。1928 年初春，这对坚贞不屈的年轻共产党员，被刽子手押上了黄花岗，在刑场上，他们满怀恋情互相倾诉各自纯洁的爱情，当众宣布举行庄严的婚礼，让反动派的枪声作为他们结婚的礼炮鸣响！1979 年 4 月，由浙江越剧团首演。王媛、杨小青导演；周云娟饰



陈铁军，董叔光饰周文雍，陈坚饰方亮，邵龙饰张去非，赵雪海饰朱恢。1980年获浙江省剧协优秀剧目奖。剧本刊于《剧本》月刊1979年第二期。1980年获浙江省剧协优秀剧本奖。

关不住的姑娘 越剧剧目。胡小孩、沈祖安编剧。写浙东农村大兴水利，王大伯与王香凤父女在水库劳动，数日未归。除夕夜，王大妈强留父女在家过年，将香凤锁在房内。因大坝必须在汛前"合拢"，香凤破窗而出，王大伯也逃走。翌晨，王大妈赶往水库，见工地上群情热烈，气象万千，亦留下参加劳动。1958年由浙江省文艺创作会议代表排练首演，言秋士导演；应丽芬饰王香凤，杨琴芳饰王大伯，陈幗香饰王大妈。同年七月由杭州市越剧团排演，王颐玲饰王香凤。后赴北京，演出于天安门广场，反映强烈。省内外许多专业、业余剧团搬演。剧本于1958年在《东海》、《小剧本》上发表；同年，中国戏剧出版社、浙江文艺出版社相继出版。

合珠记 婺剧西安高腔剧目。亦名《珍珠记》、《珍珠米糷记》，源出明传奇《高文举珍珠记》。写高文举上京赴考，与其妻王金贞以珍珠各半为信，誓不相负。高中状元后，被宰相温阁强赘为婿；他修书嘱妻来京，又被改为休书。金贞寻夫至京，被温女所拘，沦为奴婢。中秋夜，高思吃家乡米糷，金贞以己藏半颗珍珠为馅，高得珠惊异，得老杜娘相助，在书房与妻重会。金贞促文举向包公告诉，宋皇下旨降谪温相，两女和解。此剧音乐抒情，表演粗犷。尤以金贞怒打文举三扫帚，最具特色。第一下打歪乌纱，第二下独脚打转，第三下形成"人"字形亮相。此外，尚有高文举的"甩盔"等特技。剧本由老艺人江和义口述，陈平整理改编，易名为《米糷敲窗》。1957年，由浙江婺剧团演出，周越桂饰高文举，徐汝英饰王金贞。获浙江省第二届戏曲观摩演出大会剧本一等奖。其中"米糷"、"敲窗"二出，1962年曾赴京演出。1982年，由浙江电视台摄成电视戏曲片，剧本存浙江婺剧团。



阳河摘印 瓯剧剧目。《打金冠》中一折，又名《阳河堂》、《斩薛猛》。写薛丁山之子薛刚大闹花灯，打死奸臣张泰，被满门抄斩。唐王惧其兄阳河节度使薛猛有变，派大臣马龙去收摘薛猛印信。三军激愤，逼薛猛拒交造反，但薛猛恪守封建纲常，交印后被杀。此剧重点在"交印"，二十世纪五十年代经高兆明、李植民等整理，以宋林、马氏、众将三次不同的劝阻，反衬薛猛的愚忠，以深化主题，加强表演层次。特别是用紧缓、高低不同的鼓声和唢呐来伴奏导板、紧板，烘托出悲壮气氛，颇为感人。1957年，温州乱弹剧团演出，周阿宝饰薛猛，参加浙江省第二届戏曲观摩演出，获优秀演出奖、剧本一等奖。剧本被收入《中国地

方戏曲集成·浙江卷》。婺剧亦有此剧目。

夺　印　越剧剧目。金松、张骏声、俞德丰根据同名扬剧改编。写中华人民共和国成立后三年困难时期，小陈庄生产队长陈广利思想糊涂，使大权一度旁落在他的叔叔陈景义等坏人手中，群众生活陷于贫困之中。上级党领导委派新任书记何文进进庄工作，组织广大群众，打击了歪风邪气，从坏人手中夺回印把子，使小陈庄群众扬眉吐气，生产又蒸蒸日上。浙江越剧二团首演于1963年。同年夏季参加全省现代戏观摩演出。方海如、张骏声导演，樊闰河、朱训正作曲，南式仁舞美设计。梁永璋饰何文进，江涛饰陈广利，郑瑞棠饰陈有才，何贤芬饰陈小龙，王媛饰吴素芳，阮敏饰陈景义，寿惠芹饰烂菜花，董荣富饰陈安生。剧本存浙江越剧二团。



光荣的减产主任　越剧剧目。方海如、郑一文、梁永璋、何贤芬编剧。写妇女主任山凤，积极开展计划生育宣传，当她知道银花超计划怀孕，上门去晓以国策，说服银花流产，遭到银花的公婆牛皮金夫妇的抢白和污水泼面。这时，山凤发现自己也怀孕了，她已有个十五年前从凉亭拾来养大的女儿小凤，按政策可以生下这一胎，婆婆丈夫都很高兴，希望有自家的血脉衍后。牛皮金得知后，挑唆山凤婆婆要媳妇生下孩子。山凤决心带头节育，说服了婆婆和丈夫。牛皮金夫妇设计送媳妇到在县城工作的儿子春泉处偷生。山凤发觉后，与丈夫兴隆连夜追赶，途中遇到春泉帮他俩一起追赶。原来春泉已接受单位里的教育，同意让妻子流产。牛皮金夫妇无奈，终于让银花去做手术。浙江越剧二团演于1982年10月。张榕桦饰山凤，何贤芬饰兴隆，高囡翘饰兴隆娘，阮敏饰小凤。梁永璋饰牛皮金，何雅饰牛妻，钟宝珍饰银花。方海如导演，朱训正作曲，赵扬舞美设计。先后在农村城镇演出九十余场。曾参加省现代戏调演，获剧本、演出奖。

孙中山　京剧剧目。朱云鹏（执笔）、章骥、陈三百于1981年根据同名话剧改编。写清宣统三年（1911）武昌起义胜利后，袁世凯伪装拥护革命，迫使孙中山辞去临时大总统职位，不久，即称帝复辟。孙流亡日本，号召全国讨袁。民国十一年（1922），陈炯明广州叛变，孙逃亡上海，痛定思痛，总结革命多次失败的教训，在共产党人李大钊等的帮助下，决定改组国民党，实行“联俄、联共，扶助



农工”三大政策，终于取得北伐的胜利。此剧由浙江京剧团排练，同年10月为纪念辛亥革命七十周年首演。导演朱云鹏，音乐设计何直伟，唱腔设计陈学诗、孔宪荣，舞美设计胡建新，人物造型李庶民。张建新饰孙中山，陈和平饰宋庆龄。同年11月参加浙江省现代戏调演，获剧本二等奖。剧本存浙江京剧团。

孙膑与庞涓　婺剧乱弹剧目。1956年谭伟据元杂剧《马陵道》改编。写孙膑与庞涓同随鬼谷子习兵法，孙胜庞一筹。庞忌，乃假手魏王断其双足，欲害之。为得孙兵书，暂留其命。齐使闻知，将孙救出，拜为军师。后，庞引兵伐赵，赵求救于齐，孙用增兵减灶之计，诱庞至马陵道，将其射死。此剧由武义婺剧团首演，唱乱弹。比阵法一场，运用许多传统“调阵子”表演，颇有特色。孙明钦饰孙膑，张全福饰庞涓。1957年参加省第二届戏曲观摩演出大会获剧本一等奖。同年剧本由东海文艺出版社出版，后编入《中国地方戏曲集成·浙江省卷》。（见左图）





红灯传　昆剧剧目。沈祖安（执笔）、田夫根据沈默君等话剧《自有后来人》改编。写东北铁路工人李玉和，李奶奶、李铁梅祖孙三代，实属异姓三家合成一家，为掩护和转送密电码，历尽艰难，与日酋鸠山及叛徒王连举进行殊死斗争。李奶奶母子壮烈牺牲，铁梅在中共地下组织的掩护下，终于将密电码送往北山抗日游击队。浙江昆剧团演出。周传瑛、诸君导演。张世铮饰李玉和，王世菊饰李奶奶，龚世葵饰李铁梅。此剧为昆剧演现代戏较成功之尝试。演出后，反响强烈，省文化局、省文联曾联合行文，组织全省艺术团体观摩，《浙江日报》为此曾发社论。1965年5月，周恩来总理观看演出后颇为称赞，并希望进一步修改后赴京演出。剧本存浙江省艺术研究所。（见上右图）

杀狗记　南戏剧目。元徐晒著。写富豪孙华结交市井无赖柳龙卿和胡子传，逐胞弟孙荣。妻杨月真屡劝不听，乃以死狗裹以人衣，乘夜置于后门。孙华醉归，以为死人，惊惧

无计。杨氏嘱其请至友柳、胡同来移尸私埋，二人皆托病不至，反告于官。唯胞弟孙荣为之负尸埋葬。孙华顿悟，遂与胡、柳绝，兄弟和好。此剧为历代高腔、昆剧所盛演，永嘉昆剧亦有演出。南戏存有《六十种曲》明改本。

杀金记　永嘉昆剧剧目。一名《杀金定情》，传为永昆著名艺人蒲门生所作。写世家子韩振，家贫无依，与仆同往颍州访友，途中遇盗而失散。韩被恶霸金重父子诱骗至家，欲加害，为韩仆所救。后逃至范老儿家，金重父子登门索人，范与女佩英将其杀死。佩英见韩振英俊勇武，则以身许，一同上山落草。本剧为温州昆班的看家武戏，吸取了当地南拳套路中的“打短手”对打，极为精彩。其中“失金卖拳”一场，无既定内容，演员可根据自己功底任意发挥，多在庙会或斗台时演出。同福班演员保成擅演此剧。今存老艺人口述的记录本及二十世纪六十年代整理本，存永嘉昆剧团。

灰阑记　越剧剧目。1956年金松据同名元杂剧改编。写马均卿有妻胡氏、妾海棠，胡氏与郑州府令史赵某通奸，将马毒死，反诬海棠，并谋夺其亲子寿郎。郑州府府尹苏顺受赵令史蒙蔽而错断，移开封府尹包拯复审。包公以石灰撒一圆圈。置寿郎于圈中，令胡氏和海棠尽力拉拽，谓将寿郎拉出圈外者为亲母。海棠因痛惜亲子，不忍重拉，而胡氏不顾寿郎死活，将其拉出圈外。包公断海棠为亲母，置胡氏和赵令史于法。温州市越剧团首演，吴桐导演，主要演员有王湘芝、周鹏奎、李香琴、邢爱芳、王凤鸣、黄凤英等。1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获剧本二等奖。“起解”和“灰阑”二场，由中国唱片社灌制唱片。剧本存温州市越剧团。



西园记　昆剧剧目。1962年贝庚据明吴炳同名传奇改编。写杭州赵礼之女玉英，因不愿嫁豪家而悒郁卧病，赵家养女王玉真前去慰问，登楼折梅，失手花落，恰中襄阳才子张继华之额，顿生爱慕，却误为玉英。张经书友夏玉举荐，被赵聘为西宾。后不久，玉英病死，张悲痛万分，暗设灵位祭悼。豪家又欲逼娶玉真，玉真感张情真，来到书馆与其私会。



张误以为玉英幽魂，吓得胆颤心惊。赵礼为拒豪家逼婚，将玉真许配张。张洞房之夜，始知

真相，乃喜结良缘。浙江昆剧团于1962年首演，诸君执导，谢宇舞美设计，陈祖文作曲；周传瑛饰赵礼，汪世瑜饰张继华，沈世华饰王玉真，王世瑶饰夏玉。此剧为推陈出新成功之作，喜剧特色较浓，受到普遍好评。1963年灌制唱片，剧本由浙江人民出版社出版。1978年复演，次年9月，由珠江电影制片厂拍摄成彩色片。

西施泪　婺剧剧目。原名《卧薪尝胆》。1960年底，双戈、魏峨、方元取《吴越春秋》合编而成。由浙江婺剧团首演，唱乱弹。1980年，经原作者重编改为今名。写吴王夫差兴兵伐越，俘越王勾践与上大夫范蠡，并强纳范之情人西施为嫔妃。勾践陷吴，困居石室养马，得西施之助，役满归国，暗图复国大计。十年生聚，越兵攻破姑苏，西施壮烈殉国。仍由浙江婺剧团排演，方元导演，楼敦传、诸葛智生作曲；郑兰香饰西施，杨安仁饰范蠡，倪建甫饰夫差，胡炳虬饰勾践。1980年获中国剧协浙江分会戏曲创作奖。1981年，由长春电影制片厂摄成艺术片。剧本存浙江婺剧团。

血泪荡　绍剧剧目。据绍兴真人真事改编。写任家畈恶霸任应福、任应禄等人勾结



官府，横行乡里。为控制水源，霸占贫民任腊梅在荡口的两亩良田，逼死其夫，抓走其子，挖去其父双眼。村民奋起反抗，又遭武装镇压。适逢绍兴解放，斗倒恶霸，重见天日。1949年，同兴绍剧团曾编成幕表戏《绍兴六老虎》，由七龄童编导。1962年，杨光正、阮庆祥、洪春台、任昌坤、杨侠等编成新本《六老虎》，赴杭演出，获好评。省文化局组织林辰夫、陈平、沈祖安，谭德慧、曾昭弘等与原作者共同加工，易名《血泪荡》，仍由同兴绍剧团首演。任昌坤，刘峻嶙导演，盖叫天、应云卫任艺术指导；筱芳锦饰任老爹，冯美娟饰任腊梅，赵永祥饰任应福。1963年，浙江绍剧团重排新改本，剧本由上海文化出版社出版。其中任腊梅“一抔黄土满腹仇”的〔三五七〕唱段，任老爹的“荡口两亩干系大”的〔慢二凡〕唱段，脍炙人口，丰富了绍剧唱腔。任老爹和任应福“瞎斗”一场，表演精湛，别具特色。全国有十三个省、市十余

个剧种移植演出。同年由沈祖安改成越剧和昆剧。改编本均由沈祖安收藏。

两兄弟　甬剧剧目。1954年胡小孩编剧。写江南某农村一对堂兄弟，因争夺祖传的一块土地而成冤家。合作化时，弟丁有宝参加合作社，生活有保障，哥丁有财因单干无助，经商失利几至破产。合作社派丁有宝帮助丁有财解决生产和生活上的困难。哥、嫂感动，决心参加合作社，从此兄弟妯娌和好，一起走上共同富裕的道路。1954年7月由宁波甬剧团首演。陆声导演，翁正庭编曲。黄再生饰丁有宝，沈桂椿饰丁有财，金玉兰饰王春香，陈月琴饰马宝凤。参加浙江省第一届戏曲观摩演出大会，获剧本奖、演出奖。同年10月参加华东戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖、优秀演出奖。剧中主要唱段灌制了唱片。此剧在《剧本》月刊1955年4月号发表，浙江人民出版社、上海文艺出版社、中国戏剧出版社出版单行本，并收入《戏曲选》第二卷及《中国地方戏曲集成·浙江省卷》。



两妯娌　甬剧剧目。编剧李捷。写公社化后，两妯娌金花、银花参加了集体生产，改变了小农经济制度下的自私思想，在劳动、工作中互相帮助，使家庭和睦、幸福，家庭风气大变。1958年，由宁波市甬剧团首演。陆声导演，李微作曲；徐秋霞饰王家婆婆，包赛桃饰金花，汪莉萍饰银花。同年参加浙江省现代戏会演，获优秀剧目奖。剧本发表于《小剧本》1959年2月号，后编入《小戏二十出》，并有单行本发行。（见右图）



两重恩　瓯剧乱弹剧目。事见明传奇《何文秀玉钗记》。写山东粮道何中达，因粮仓失火畏罪自杀。其子文秀逃到山西岳父家，岳家赖婚不认，与未婚妻兰英逃出。至浙江海宁宿店，监生张唐见兰英貌美，谋杀丫鬟秋香，诬陷文秀入狱。文秀被解至杭州，知府恰与何家有仇，命狱吏王允将其毒死，王允以亲生子替死将其救出。兰英流落异乡，被卖花童杨文母子收留。后文秀赴试得中，官封七省巡按史，化装访得兰英，审明此案，夫妻团圆。此剧为瓯剧常演剧目，以“文秀算命”、“打张唐”最负盛名。前者以鞋皮生应工，老竹马歌班名

小生碎桃擅演何文秀；后者老旦应工，乱弹班名老旦曹陈龙饰杨寡妇，泼辣、强悍，被称为“泼戏”。清咸丰年间，老锦秀乱弹班已上演此剧。此后，新益奇、竹马歌等班均有演出。二十世纪五十年代，温州胜利乱弹剧团重新整理演出，叶在湄饰何文秀，王兰香饰王兰英，曹陈龙饰杨寡妇。剧本存温州瓯剧团。婺剧、越剧亦有此剧目，尤为越剧所常演。

两狼山　婺剧徽调剧目。唱芦花（吹腔）、拨子。源出杂剧《八大王开诏救忠臣》。写北宋年间，辽兵犯境，杨继业被困两狼山，命七郎回关搬兵。七郎被元帅潘洪挟嫌害死，继业救兵无望，碰死李陵碑上。六郎归朝，叩告御状，得八贤王之助，派呼延丕显将潘洪押拿回京，寇准智审潘洪，杨家冤恨始雪。此剧“六郎告御状”一折，以唱功见长，老艺人徐锡贵的唱腔，抑扬有致，深沉苍凉，花腔变化自成一格。“雁门摘印”一折，做功和脸部化妆特异，如潘洪的老步和菊花脸，均是此戏专用。剧本由东海文艺出版社出版。

阿Q正传　绍剧剧目。潘文德、王云根根据鲁迅同名小说改编。写贫苦而愚昧的农村光棍阿Q，常受乡绅赵太爷等的凌辱欺压，每以“精神胜利法”自慰。一日，因向寡妇吴妈求爱，被赵发现，遭打而无法容身，只得以小偷小摸过活。辛亥革命兴起，假洋鬼子等摇身变为“革命党”，朦胧无知的阿Q，亦起来“造反”，梦想依靠“革命党”以惩治赵太爷等人。不料假洋鬼子与赵太爷是一丘之貉，不仅不准阿Q革命，反诬他为抢劫赵府的“凶犯”，被判处死刑。1958年绍兴绍剧团首演，章金元导演，兼饰阿Q。因观众熟悉故事，故改编基本上忠实于原著，富有乡土气息。故深受欢迎，并获好评。剧本发表于《戏文》1982年第四期，浙江电视台拍摄了录像片。



陈十四夫人　松阳高腔剧目。又名《夫人戏》、《夫人传》、《九龙角》等。据民间传说改编。演观音娘娘梳头时不慎掉下两根青丝，变作一对蛇妖下凡为害。为除蛇妖，观音剪下三个指甲命其分别投胎福建省古田县陈家、李家和林家，是为陈夫人贞姑、李夫人三妹、林夫人九姑。陈贞姑上吕山向九郎仙师学得法术，在众组妹的协助下与蛇妖作多次斗法，终于除灭蛇妖，并用



排骨炼丹法救活了被蛇妖残害的叶氏等众百姓及其哥哥陈法通等。陈贞姑被唐大历皇帝封为十四一品夫人。此剧乃松阳高腔最有代表性剧目，据遂昌上市项祠戏台题壁，清道光年间即有松阳秀和班演此剧。至二十世纪四十年代，一直盛演不衰。此剧为神仙道化戏，有许多独特的表演手法，如陈贞姑在斗妖时，吹"龙角"表示施法行令；捏手诀和踏五方步表示调兵遣将；以手势作渡桥虚拟引兵接将等。此外有十二生肖、蛇妖、猪妖、四大金刚、罗汉等二十余具面具用于角色扮妆。全剧分上、中、下三本，演三夜。另有分八夜、十二夜、十四夜演出的木偶戏。各种演出本由各班师徒口传心授，并有手抄单篇。遂昌县文化馆、松阳县文化局存吴大水手抄本，浙江婺剧团有李高森口述本。

陈琳抱盒　调腔剧目。源自元杂剧《金水桥陈琳抱妆盒》。写宋真宗时，刘、李二妃争宠，李产一子，刘与宦官郭隗勾结，以狸猫易之，命宫女寇承御将太子溺毙金水桥。适逢太监陈琳御园采果归，寇乞陈求援。陈将婴儿置妆盒中，遇刘妃盘诘，巧言应对，脱险而去。此系调腔保留剧目，存"抱盒"、"盘盒"二折手抄本，存新昌调腔剧团。京剧、越剧、绍剧等亦有此剧目，一般都改名为《狸猫换太子》。(见右图)



抢　伞　越剧剧目。胡小孩编剧。写某年夏天，毛主席冒暑视察江南农村，田公公、田嬷嬷及孙儿香儿闻讯，抢着为毛主席送伞遮阳，反映人民对领袖的热爱。1958 年由浙江越剧二团首演，吴兆千导演并饰田公公，寿惠芹饰田嬷嬷，王媛饰香儿。此剧载歌载舞，气氛热烈欢快。曲调以〔令吓调〕为主，合唱队帮唱，此起彼落，尤受观众喜爱。上海越剧院、山东吕剧团、南京部队文工团、武汉歌舞团等相继派员学演。剧本发表于《剧本》1959 年 10 月号，《小剧本》以新歌剧形式配上曲谱同时发表。北京宝文堂、上海文艺出版社、东海文艺出版社等均有单行本。

报恩亭　瓯剧高腔剧目。写叶仁林负债，告贷无着，流落在外，为肩贩伍魁所救，结为兄弟。伍见仁林胸有抱负，劝其赴考，并赠以盘费，送其回家。一日，叶外出，伍闻叶妻王氏室内有男人声，疑其与人私通，闯入房中，将王氏弟永昭错杀，向官府自首。知府将其发配相州。叶赴京赶考，音讯杳然，王氏上京寻夫，误入妓院，鸨母逼其为娼，王氏跳入太湖自尽，为南下访察的宰相沈洪所救，收为义女。王氏将错杀之事禀告义父，伍魁被赦归。叶途中染病，流落报恩亭，得乞丐李涛、季伦相助，后得中进士，在相府与妻团圆。二十世纪五十年代初，温州乱弹剧团曾演出。剧本存浙江省艺术研究所。台州乱弹亦有此剧目。

花飞龙　金华昆剧剧目。原名《飞龙传》。写柴荣与赵匡胤、郑恩在金桥相遇，结为兄弟，合力除掉董家五虎，打败卖肉郎屠。不想郑恩偷了柴之银子，使柴沦为乞丐，后遇姑母，暂住珠宝行中。店主符谦，夜窥其室，见青龙盘绕，知为贵人，遂以女月娘婚之。后柴即

后周皇位，赵、郑均封王侯。匡胤弟匡义游天齐庙，遇柴荣大姨云娘，相思成疾。然云娘已许大元帅韩通之子韩达，郑恩乃拦花轿，假扮新娘，大闹韩府。韩通金殿论理，经柴荣作主，赐匡义与云娘成亲。此剧为金华昆剧独有剧目，文词通俗，情节曲折，文武结合，场面热烈，故深受农民欢迎。其"卖肉郎屠"、"现龙成亲"、"成亲后悔"三出，尤为精彩，常以单折演出。1961 年，武义昆剧团将《卖肉郎屠》改名为《打郎屠》，参加苏州南昆大会演，成保留剧目。现存陶致富口述《花飞龙》手抄本，存武义县文化局。

连环记　昆剧剧目。明王济著。叙东汉末年，董卓专权，谋篡汉位。司徒王允说服曹操，借献剑刺杀董卓，未果。王允又将歌姬貂蝉收为义女，策划连环计：先将貂蝉许配董之义子吕布，旋又将貂蝉密送董卓，以挑起父子矛盾。最后与百官在朝房设伏，借吕布之手翦除董卓。此剧为昆剧常演剧目，宁波昆弋班能演"设计"、"刺董"二折；温州昆班能演全本，经艺人压缩，并加以通俗化，一夜演毕，称为"花连环"。其中吕布所穿"龙须褂"与其它剧种不同，褂为直开襟，下脚挂两排须，袖如大靠，双肩有虎头，腹前有似大靠的软肚兜，领圈图案用鱼龙、云朵、水纹花式，此褂有红、黄、蓝、白、黑之分，限于演《花连环》时穿戴。杨银友饰吕布，高云卿（大姆旦）、周云娟饰貂蝉，蔡尚云、阿碎饰董卓，均享盛名。蔡所演之董卓，见貂蝉时，眼眯嘴张，耸肩端袍，摇头晃身，随鼓点走半矮步，人称"骚公鸡"。剧本存永嘉昆剧团。浙江昆剧团亦能演此剧，王传淞擅演其中"议剑"、"献剑"之曹操。

芦花记　绍剧剧目。又名《芦花絮》、《三孝子》。源出南戏《闵子骞单衣记》。写闵辉前妻之子闵损，受后娘张氏虐待。大雪天，张氏故意以芦花为絮制衣，命其推车去庄上接父。途中，闵损被强人杨占荣劫持，其弟闵权上山愿替兄死，杨为之感动，放其下山。闵辉归家途中，发现闵损被雪冻僵，救醒后，始知张氏不贤。归家，怒责张氏，立写休书。闵损苦苦求情，云："母在一子单，母去三子寒。"张氏为闵损真诚所动，涕泣认错。后皇上得知，封闵损为贤孝大夫，并钦赐"一门三孝子"皇匾，阖家和睦。浙江绍剧团于 1954 年排演，参加浙江省第一届戏曲观摩演出大会，同年又参加华东戏曲观摩演出。剧本收入《浙江戏曲传统剧目汇编》绍剧卷。婺剧西安高腔、侯阳高腔以及浦江乱弹、调腔、松阳高腔等均有此剧目，情节大同小异。浦江乱弹张氏以花旦应工，侯阳高腔则以二花应工，有头插羊角之装扮。侯阳高腔"推车接父"一折，为正生唱工、做工戏。



寿　堂　绍剧剧目。系《轩辕镜》中之一折。一说嵊县人俞丹屏所撰，后由胡天松、彭沛霖口述，绍剧训练班记录。1954 年，由李朴园改编。写山东节度使曹超宝贪财如命，借

五十寿辰遍发请贴逼勒寿礼。包拯命送去红烛一对，大钱二百，曹府门官嫌礼薄，弃之于地。包得知，自带马椅坐守曹府门前，回绝一切寿礼。曹问其故，包曰："曹节度使体谅民苦，包某区区寿礼尚且不收，何况重礼？"曹无言可对。酒席间，包又从容斟



酒，谈笑间予以嘲讽，曹狼狈不堪，败兴而退。此剧为绍剧常演折子戏，其中"我差包兴送寿礼"唱段，在群众中广为流传。包拯的性格亦异于他剧，以言辞锋利取胜，颇类"绍兴师爷"。名优梁幼农、筱方锦擅演。1954年，同兴绍剧团重排改编本，参加浙江省第一届戏曲观摩演出大会，同年，参加华东区戏曲观摩演出。1961年，剧本收入《小戏二十出》，由浙江人民出版社出版。

汪顺仙　滑稽戏剧目。王毅君（执笔）、朱秋僧、刘剑士于1958年据萧山县真人真事编撰。写农村妇女汪顺仙冲破传统思想，带领妇女参加田间劳动，遭到既是社长又是丈夫的丁吾根和婆婆的反对。老钱更打赌说："妇女能耕田，我倒转头走。"她苦练操作技术，终于学会耕田，并且试用双铧犁成功，老钱认输，丈夫和婆婆转变。同年由杭州市滑稽剧团首演，朱秋僧导演，郑砚屏饰汪顺仙，参加浙江省现代戏会演，获优秀剧本奖，优秀演出奖。剧本由中国戏剧出版社出版。（见下左图）

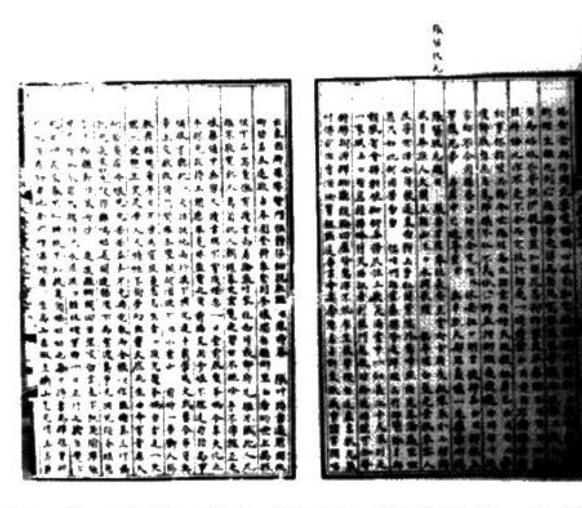




沈清传　越剧剧目。汤学楚、张尤栋、佘惠民、石红据崔珍等翻译的朝鲜同名神话剧

改编。写沈清自幼丧母，与父相依为命。父双目失明，失足落河，为僧所救。僧诈言若施米三百石，目可复明，父遂立据许之。后因无力施米，欲毁约，清愿卖身付之。后清为船商购之而祭海，龙王感其孝，赠以仙露一瓶，嘱其为父治目。龙王以荷花为船送其归，飘于海，渔人得之，献入王宫。花绽开，清从花蕊中走出，求国王设百日宴寻父。最后一日，果见其父，出仙露治愈父目，余露悉赠国中盲人，均复明。1957 年杭州越剧团青年队首演，佘惠民、罗建中导演，田晓东等作曲，俞德明等舞美设计；王颐玲饰沈清，张少君饰沈父。特聘王昭容编舞，朝鲜友人崔贞姬为艺术指导。融朝鲜、中国民族音乐舞蹈于一体，组成大型歌舞场面，花团锦簇，十分壮观。其中以巨大荷花在灯光幻影之中徐徐开放，花心中升起沈清，尤为优美。同年参加浙江省二届戏曲观摩会演大会，获国际剧目改编奖。在全国许多城市演出数百场。剧本存杭州越剧团。中国唱片公司曾录制唱片。（见上页下右图）

张协状元　戏文剧目。南宋温州九山书会编撰。写成都府书生张协上京赴考，途经五鸡山遇盗，为贫女所救，栖身古庙，结为夫妇。张中状元后，枢密使王德用欲招为婿，张不从，放为梓州佥判，王女羞愤而亡。贫女赴京寻夫，张不认，将其赶出。赴任途中，又将其用剑劈伤，被改任梓州刺史的王德用收为义女。张为讨好上司，纳王义女为妻。新婚之夜，方知为贫女。贫女责之，经劝解，遂和好。这是现存最早的南戏剧本，全剧糅进说唱、歌舞、杂技、武术、滑稽表演等多种技艺；有生、旦、净、末、丑、贴、外七种脚色；所用曲牌，有唐宋词、大曲、唱赚、诸宫调、鼓子词以及村坊小曲和里巷歌谣；人物有独唱、对唱、轮唱、合唱及后台帮合唱。曲文与宾白，质朴通俗，有浓厚的民间生活气息。可知已从“温州杂剧”发展成大型综合性戏文。温州“九山书会”首演。存《永乐大典戏文三种》明刊本。福建莆仙戏尚存此剧目抄本，名《张洽》。



妻党同恶报　越剧剧目。又名《莲花庵》、《同恶报》、《善恶报》、《善恶昭彰》。写江苏富商陈光祖妻亡，有子广才及媳柳氏，续娶继室田氏。田氏与其弟密谋，窃取柳氏金钗，反诬其不贞。广才中计，柳氏留下幼子宝宝，削发为尼。田氏为谋取家产，又欲害死光祖及宝宝。观音显圣，雷殛田氏及其弟、子三人。此为女子越剧早期剧目，以小丑为主角。二十世纪三十年代，越升舞台小丑黄笑笑饰田氏，姚水娟饰柳氏，姚月明饰陈光祖，金香凤饰陈广才，表演均有特色。剧本于四十年代初期，曾由上海益民书局出版。

杨立贝　越剧剧目。1959 年王天一根据临安于潜的真人真事编成《三告状》，后更名《杨立贝》。写农民杨立贝受恶霸地主吴展成欺压，家破妻亡。为伸冤，携女素英，身背黄榜告状，从县、省法院，一直告到南京最高法院，往返三次均无效。直到全国解放，恶霸伏

法，其冤始雪。由昌化越剧团首演，张湘卿导演，金千作曲，胡欣鹿舞美设计，陈少芳饰杨立贝，梁红玉饰杨素英，周群饰吴展成。此剧在1959至1962三年之中，于农村及城市演出四百五十多场。1963年参加浙江省越剧现代戏观摩演出，受到好评。全省有三十余个越剧团搬演，其他许多剧种亦纷纷移植演出。上海文艺出版社出版单行本。1963年，经胡小孩修改，改名《血榜记》，由浙江越剧二团排练并参加浙江省越剧现代戏观摩演出。后又由胡小孩、王天一、李洪辛改编成电影故事片《血碑》。翌年，由上海天马电影制片厂搬上银幕。



李大打更　婺剧徽调剧目。写王莽篡汉，刘秀逃难，借宿于李大家。追兵至，李妹急藏刘于己室，刘感恩而与之订亲。事为其嫂发觉，急告正在打更的李大，李大归家责妹，妹吐真情，遂允亲，后全家受封。1962年经谭伟改编，保留原主要情节，并结合当地太平天国民间故事，改刘秀为太平军罗三，店主李大为菜农。由义乌婺剧团首演。唱〔南罗〕，中夹“科子”（一种似唱似念的数板），唢呐接腔，属婺剧时调，活泼风趣。剧本载1962年《群众演唱》。



红梅记　昆剧剧目。明周朝俊著。写南宋权相贾似道泛舟西湖，其侍妾李慧娘偶见书生裴禹少年英俊，失口叹曰：“美哉少年！”贾顿生杀意，归后立斩慧娘，将其埋于牡丹花下。贾见卢总兵之女昭容貌美，又欲占为妾。卢夫人为挡贾府势焰，欲招裴禹为婿。贾即以聘塾师为名，将裴拘禁书馆，派人暗害之。慧娘鬼魂将其救出，痛斥权奸。金兵南侵，襄樊告急，贾匿而不报，被贬，死于漳州木棉庵中。裴禹与卢昭容历尽坎坷，终于结为夫妻。此剧昆剧及高腔、皮簧、梆子等均有演出。明末著名歌姬陈圆圆擅演弋阳腔《红梅记》。六十年代，孟超删去卢昭容一线，编成昆剧《李慧娘》，负盛名。1961年杭州杭剧团据以移植



编演。傅昊平导演，赵忠岳作曲，俞德明舞美设计，尚荣芳技导；陈谊君饰李慧娘，徐民枫饰裴禹，祝红君饰贾似道。杭滩音乐，无伴奏，人声哼腔，十分优美动听；同时，学习了兄弟剧种的某些武功和表演，成为最受欢迎、影响最大的杭剧剧目，田汉称，与北昆各具特色。改编本存杭州市戏剧研究室。

牡丹记　婺剧西吴高腔剧目。事见明传奇《观音鱼篮记》。写碧油潭金鲤，假冒金家小姐牡丹，与书生张真（原名刘真）成亲，金牡丹与其争之，家人不能辨，告于包拯处，金鲤又化出一假包拯，两包拯互责对方为假，仍不能断。玉帝差天兵天将捉拿鲤鱼精，难以取胜。后由观音持鱼篮收服。带归大海，遂成鱼篮观音。此剧故事流传较广，为婺剧三合班常演剧目，后随高腔没落而辍演。二十世纪五十年代，由老艺人江和义口述，方元整理，胡克作曲，浙江婺剧团重演。评剧、川剧等均有此剧目。越剧据川剧本改编演出，并拍成电影。婺剧本存浙江婺剧团。

卖后宰门　又名《打姜斌》。调腔剧目。源出《游龙传》。写明正德帝宠姜妃，擢其兄



姜斌为九门提督。斌欺压良民，被定国公徐汇之子徐刚痛打。次日，金殿评理，众文武责斌，帝无奈，罚斌出银三千，为徐刚疗伤。斌诉于姜妃，帝被惑，传旨索价三千将一死雁卖与徐刚。徐汇与众文武设谋出卖皇城后宰门，以偿帝之“雁价”。帝怒，令斌带兵把守。太后闻讯赶至，劝帝以社稷为重，息事宁人，薄惩姜斌作结。此剧属调腔之“时戏”，金孝电整理，新艺高腔（调腔）剧团首演。1957 年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，杨云昌饰徐汇，杨荣繁饰胡荣祖，得喜饰姜斌，小昌银饰姜妃，获剧目二等奖。整理本收入《中国地方戏曲集成·浙江卷》。1953 年，曾由贝庚改为越剧，名《打姜斌》，由浙江人民出版社出版。

卖花龙图　绍剧剧目。又名《节孝图》。写北宋年间，刘昌娶妻张三娘，以卖纸花度

日。时国丈曹璋见张氏貌美，假言买花，诱入府中，强欲奸污。张氏不从，被曹铜锤打死，埋于枯井中。刘昌见妻不归，适遇曹璋，拦舆告状，落于仇人之手，被打入水牢。张氏冤魂赴开封府向包公诉冤，包公借故入曹府，查获张尸，救出刘昌，并以还魂圈救张氏还阳，将曹璋治罪。曹妃哭奏，仁宗怒责包拯，包据理力争，被赦；刘昌夫妇亦受封。此剧以前流传甚广，1981 年，由潘文德、顾颂恩改编为《卖花怨》，由绍兴绍剧团演出，幼凤彩饰包拯。今存 1957 年老艺人口述记录本，见《浙江戏剧传统剧目汇编·绍剧(二)》。

卖青炭　越剧剧目。写姑娘白牡丹去店堂买青炭，朝奉王老三乘机调戏。店小二倪小环见状，去白之娘舅处报信。娘舅赶至，责问王老三，王只得认错讨饶。1955 年由浙江越剧团演出。曹蓉芳饰白牡丹，方海如饰王老三，吴兆千饰娘舅，江涛饰倪小环。这是越剧早期常演剧目，以小丑、小旦应工，唱腔采用男班时期的正调，朴实健康，轻松活泼，富有民间色彩和生活气息。剧本存浙江越剧院。

卖婆记　越剧剧目。写好吃懒做的金翠娥，串通媒婆，将婆婆用酒灌醉，卖给农民李阿大。婆婆醒来发现被卖，哭诉媳妇不贤，李见她可怜，收留为娘。婆婆拿出毕生积蓄，为李另娶佳媳。一家人幸福和睦，翠娥后悔莫及。此剧为越剧早期常演剧目，但已从小戏发展成大戏并保留民间特色，语言生动风趣，生活气息浓郁。1954 年由越剧男班老艺人重排，在杭州越剧传统剧目展览演出时演出。后由马潮水、张荣标、丁一、俞允澄等记录、整理，由嵊县越剧团上演，裘秀琴饰婆婆，费琴娟饰李阿大。剧本存嵊县越剧团。

夜　考　婺剧剧目。李骅编剧。写某生产大队老会计洪大伯为挑选理想的接班人，进行了一场别开生面的考试。他通过缝补麻袋，审查预算，结算社员工分等当场考验，最后因小兰秉公办事，坚持原则，终于被洪选中。演出活跃、风趣，于诙谐中体现严肃的主题，颇受观众欢迎。1964 年，由金华市婺剧团首演。叶根先导演；李世起饰洪大伯，倪志萱饰小兰。1965 年，由浙江婺剧团修改排练后参加华东现代戏观摩演出。剧本由浙江人民出版社出版。

取金刀　金华昆剧剧目。亦名《盗金刀》。据婺剧侯阳高腔同名剧目改编。写北宋三关总镇杨延昭为破辽邦天门阵，命次子宗勉寻觅令公金刀。宗勉得琅琊甸主之女李接梅相助而获金刀，并与之缔姻。其兄宗保持此金刀，大败辽将。辽邦又设孤鸾阵，杨延昭命宗勉破之，宗勉被擒身亡。李接梅披麻戴孝入敌阵盗取夫尸，阵破，抱碑与夫成亲，自刎殉情。此剧情节曲折，“盗尸”、“哭碑”等场悲壮动人。最后破阵，运用许多面具及神怪所用道具和民间舞蹈，很有特色。特别是宗勉寻到金



刀时，金刀已成精，变成红脸怪，与宗勉斗。宗勉一刀劈开红脸怪头，竟变出五个怪头，将宗

勉吓退。虽然有些恐怖，但所用道具和表演均很特别。二十世纪五十年代，由武义昆剧团演出。昆剧本存浙江艺术研究所。调腔亦有此剧目，名《天门阵》，情节大同小异，剧本存新昌调腔剧团。



拔兰花　甬剧剧目。写晚清农村青年周太保（原称小君家）与少女王凤霞（原称大阿姐）相爱，以白兰花金钗作定情之物。周母请瞎子算命，以“命犯克夫”逼儿子另娶他女；周拒婚外逃，以卖脚纱为生。三年后回乡，王已他嫁，但仍不忘旧情，头插兰花金钗。周趋访，隔窗背拔钗相戏，王怒拒认；周至后门跪等，二人相见互诉衷肠，含恨而别。此剧为早期滩簧戏常演剧目，锡剧、沪剧、湖剧等皆有，清同治间已被官府查禁。甬剧老艺人贺显民、筱凤仙擅演男女青年，唱做俱佳。二十世纪五十年代初灌制唱片。剧本存宁波甬剧团。

奇缘配　黄岩乱弹剧目。俗称《王小三搿野祀》。写豆腐佬王小三之女梅英，在戚府当丫鬟。富户金刚见梅英貌美，欲行非礼，为杨继盛之子文焕所救。梅英感激文焕仗义，相思成病；其父为之搿野祀灾，巧遇文焕饥饿偷食野祀羹饭，带归收为义子，梅英终与文焕互订终身。金刚派人前来抢亲，梅英偕文焕避居戚府。戚府暗中告发，文焕被捕，梅英断与金刚为妻。幸钦差传旨，杨继盛冤案平反，梅、杨始得团圆。此剧唱做念打俱全，王小三以小丑应工。其中“搿野祀”一场滑稽诙趣，盛演不衰。1961年，经章甫秋整理，为黄岩乱弹剧团常演剧目。1982年，章甫秋、曹志行重新改写，易名《拾儿记》，由椒江台州乱弹剧团首演，剧本现存该团。





闹九江　调腔剧目。又名《火烧陈友谅》，写元末九江陈友谅，为对付金陵朱元璋，与姑苏张士诚联姻。一日，遣大将胡兰迎士诚子张仁与己女

完婚，中途为朱所获，张仁被杀，胡兰降朱。朱派华云龙随胡兰往九江诈亲，华一表人才，武艺高超，博得陈氏父女欢迎，坚信不疑。陈大将张定边窥破其假，苦谏不纳，反被摘去帅印。陈贸然进兵攻朱，中埋伏，全军覆没，懊悔莫及。1962年经钱章平据老艺人赵培生抄本改编后由新昌调腔剧团演出。1981年经吕济琛、陈述、顾颂恩再次整理后，又由新昌调腔剧团演出，丁法安、石永彬导演，方荣璋作曲；张英正饰张定边，陈鹤春饰陈友谅，陈彩珍饰陈彩凤，王秋华饰华云龙。此剧为调腔保留剧目，行当齐全，文武结合，风格粗犷，悲壮感人。手抄本及改编本均存新昌调腔剧团。

泪洒相思地　越剧剧目。汤学楚根据姚水娟口述本（汤笔花编剧）改编。写苏州官宦之子张青云在杭州读书，与王怜娟相爱，王怀有身孕。不久，张被父催归，娶尚书之女蒋素琴为妻。王怀孕事露，被父推入西湖，为渔婆所救，同往苏州寻夫。张贪图荣华富贵，拒不相认。丫鬟劝说，亦被割舌。王产子后，身染重病，悲愤交集，向蒋素琴哭诉，含恨惨死异乡。此剧情节曲折，哀怨感人，唱词雅俗共赏。《临终恨》中的“我为他”长段排句，运用〔清板〕、〔弦下调〕等唱腔，颇见功力，广为流传。1957年杭州越剧团首演，各地越剧团及黄梅戏、湖南花鼓戏等相继搬演移植。以建德越剧团屠桂飞饰王怜娟，尉少秋饰张青云最负盛名。剧本于1957年由东海文艺出版社出版，1980年由浙江人民出版社再版。

宝刀歌　越剧剧目。1962年言秋士编剧。写1841年，英国侵略者再次发动侵华战争，定海总兵葛云飞积极备战，遭投降派责难。义军首领包祖才兄妹以祖传抗倭宝刀相赠，葛赋《宝刀歌》以自誓。后，英军犯定海，提督余步云乞降，葛率领全城军民苦战六昼夜，弹尽粮绝，壮烈牺牲。1963年舟山荣艺越剧团首演，文谷导演，张宝湘、韦俊云音乐设计，叶明楠、周志芳舞美设计；徐春风、周玲芳饰葛云飞。“献刀赋歌”一场口吟《宝刀歌》擎刀起舞，连续三个鹞子翻身，刀劈礁石，足踩乱石亮相；“血战殉城”一场，创造了耍发辫，徒手夺枪等技巧，均获好评。1980年获中国戏剧家协会浙江分会剧本创作奖。剧本载入《剧本选辑》1982年第六辑。



宗　泽　婺剧剧目。原名《宗泽公》，1961年曹松叶等编撰。后由谭伟重新改编，定名为《英雄泪》。写北宋末年，金兵南侵，磁州知州宗泽联合义军，任用岳飞，大败金兵。但因奸臣张邦昌专权误国，康王拥兵自重，终致汴京失陷。宗泽壮志难酬，愤然三呼“渡河！”而亡。1962年，由义乌婺剧团首演。徐樟焕、周越先导演，胡克作曲，俞秀兰饰宗泽。1981年获中国戏剧家协会浙江分会创作剧本奖。剧本发表于《戏文》1982年第二期，改名为《宗

泽》。



宜秋山 瓯剧高腔剧目。源自元杂剧《孝义士赵礼让肥》。写西汉末年，天下大乱，赵孝、赵礼兄弟携老母避居宜秋山中。一日，赵礼上山采药，被盗首马武所擒，马武欲杀而食之。礼求假一个时辰，返家辞母后再来，决不失信。礼回家告之，三人先后上山，争求食己。马武感动，赠以银米，全部放归。此剧表演上颇有特色。马武勾蓝脸，挂红髯，众喽罗均勾脸执大板刀，在三通长鼓与长号的齐鸣声中，似魔星从天而降，边唱边磨刀，舞姿豪放、强烈、多变，表现“将吃人”的凶相。叶在湄饰赵礼，其话白铿锵有力，双袖颤抖，拖鞋快步，神态逼真。欧剧《宜秋山》长期讹为《泥鳅山》。在瓯剧艺人中，仅叶在湄(生脚)一人擅演。1957年，由叶口述，经金松校勘、整理，参加温州地区戏曲会演，对内容有一定争议。叶逝世后，遂成绝唱，剧本亦佚。



审乌盆 婺剧西安高腔及侯阳高腔剧目。事见元杂剧有《丁丁当当盆儿鬼》。写商人杨国用投宿瓦窑，遭赵大谋害，焚尸和入泥中，制成瓦盆。张别古向赵索债，得盆，杨魂借盆开言，求张告官，包拯断案，冤白。此剧以丑脚应工，多白口，表演幽默风趣，人物善良可爱，为观众所欢迎。1949年前经常演出。1956年，金华婺剧高腔训练班曾整理并作实验演出。东阳婺剧团演出时，改杨国用为刘世昌主仆，诉冤时丑扮奴才鬼，审案时出钟馗，并往

往应观众要求，以借尸还魂作团圆结局。剧本存浙江婺剧团。京剧、婺剧等剧种亦有此剧目。

姑娘心里不平静　甬剧剧目。胡小孩编剧。写柳湖村丁三姑之女金银花与同村青年柳春江相爱；银花弟银龙则与春江妹俏儿热恋。春江、银龙报名参军获准，三姑逼银花阻拦春江，二人不欢而散。三姑遂将银花许配给复员军人高松山。松山与春江原系同学，向他打听银花为人，春江误认银花变心。后经俏儿说明，松山才知真相，遂向三姑退亲，银花与春江在高母的劝说下重归于好，三姑只得同意春江与银龙入伍。1957年由宁波市甬剧团首演。导演陆声，作曲李微，舞美设计李耕云；金玉兰饰金银花，陈月琴饰丁三姑，徐秋霞饰大妈。此剧情节安排巧妙，人物心理刻画细腻，唱词、唱腔优美，具有浓厚的乡土气息，全国众多剧团移植排演。剧本发表于1957年《剧本》十月号。



终身大事　越剧剧目。编剧俞南道、黄光椿。写渔村青年陈春林，在对虾养殖中与水产公司技术员金梅儿倾心相爱。梅母嫌春林为农村户口，不允。春林母力促丈夫提早退休，让春林顶职，以促成他俩婚事；春林弟亦欲顶职，力争不让。春林让其弟顶职，又怀疑梅儿另有所爱。后来，生活教育了梅儿娘，思想转变。对虾养殖成功，春林和梅儿的误会亦消除，终于结合。1981年，由岱山县越剧团首演，姚贞文导演；林卿华饰陈春林，何赛飞饰金梅儿。同年11月参加浙江省现代戏调演，获剧本一等奖；后又获文化部和中国戏剧家协会1980——1981年度全国优秀剧本奖。剧本发表于《戏文》1982年第一期。



玩鹿台　婺剧西吴高腔、侯阳高腔剧目。又名《兴周图》。写商纣王宠爱妲己，任用奸臣费仲、尤浑，暴虐无道，姜后被逼堕楼而死，比干剜心而亡，姜尚避难而遁，黄飞虎反出五关。西伯侯姬昌（周文王）进谏，亦被拘羑里。七载后，赦回西歧，立志兴周灭商。一日，渭水访贤，得姜尚，拜为军师。后由其子武王兴兵伐纣，在牧野大获全胜，妲己被杀，纣王自刎，商朝遂亡。此剧分前后两本，前唱高腔，后唱昆曲。“渭水访贤”，“比干挖心”、“黄飞虎

反五关”等常以单折演出。文词俚俗，情节曲折，为观众所欢迎。剧本于1954年由江和义口述，浙江婺剧实验剧团记录，胡克记谱，金华专区高腔训练班演出，唐樟松饰纣王，罗月英饰妲己，朱贤民饰姬昌，徐重凡饰姜尚。剧本及曲谱存浙江婺剧团。

枪挑小梁王　京剧剧目。又名《求贤鉴》、《牟驼岗》。源于《说岳全传》第十二回及清传奇《夺秋魁》。写岳飞、汤怀等往汴梁应武举，小梁王柴贵仗势欺人，迫岳飞让其夺魁，岳不允。宗泽遂令二人先立下生死合同，以比武决定胜负。岳飞枪挑柴贵而胜之。张邦昌欲斩岳飞，宗泽力阻之，众武举愤而殴打张邦昌，岳飞等乘机逃出演武场。1956年经包华改编后由宁波市京剧团演出，并参加1957年浙江省第二届戏曲观摩演出，获剧本二等奖、演出奖。筱毛豹饰宗泽，在演武场上和张邦昌针锋相对斗争时形神兼备，在和王善开打时，节奏感强，一套小快枪打得严丝合缝、干净利落；追赶岳飞时，跑圆场中舞蹈动作，髯口功（白满），以及马鞭的运用均博得观众好评。剧本存宁波市京剧团。



斩经堂　绍剧剧目。又名《潼关》，为《赐绣旗》中之一折。写西汉末年，王莽篡位，幼主刘秀乔妆，欲混出潼关，被王莽驸马、潼关守将吴汉擒获。吴母责子不忠不孝，命其杀妻放刘，反出潼关。吴至经堂，见妻玉英在祈祷上苍，愿社稷安泰，婆母康宁，夫妇恩爱，不忍下手。复求母，又受责。只得向妻讲明原委，王氏自刎而死。吴取王氏首级回复其母，母悲恸，随亦自尽。吴汉反出潼关，投奔刘秀。此剧为老生的看家戏，筱凤彩、筱芳锦皆以演唱此剧著称。1960年，由浙江绍剧团晋京作内部演出，筱昌顺饰吴汉，章艳秋饰王玉英。剧本存浙江绍剧团。

牧　牛　睦剧剧目。原名《三矮子牧牛》。写牧牛娃王小荣端午节在溪边牧牛，遇见女娃陶金莲去外婆家，王小荣背陶金莲过溪，小荣向金莲讨香袋，相互对花，塑造一对热爱劳动、聪明纯朴的农村儿童形象。此剧专唱〔牧牛调〕，具山歌风味；表演活泼风趣，全剧乡土气息浓郁。1953年秋，由淳安睦剧实验剧团演出，方樟顺饰王小荣，江苟苟饰陶金莲。1954年秋，经金孝电（执笔）、施振眉、方樟顺、方光庭整理，参加浙江省第一届戏曲观摩演



出大会，获剧目奖。同年参加华东区戏曲观摩演出，由睦剧第一代青年演员方正荣饰王小荣，王睦花饰陶金莲。1959年剧本收入《中国地方戏曲集成·浙江卷》；1982年收入《中国民间小戏选》。

孟丽君　越剧剧目。源出清代陈端生弹词《再生缘》。唐远凡据越剧连台本戏《华丽缘》整理改编。叙元代孟士元之女孟丽君，与皇甫少华订有婚约，因权奸逼其改嫁，女扮男装出逃。为郦宰相收为“义子”，改名郦君玉。后屡立战功，位列宰相。其未婚夫皇甫少华亦因功擢封忠孝王。皇甫认出其妻，多次试探，但孟惧祸，不敢暴露身份；而元成宗又羡其貌美，欲占之。幸太后明智，赦其欺君之罪，收为义女，赐与少华完婚。改编本删繁就简。主线突出，为当时多种同题材剧本中较为完整者。1956年由金华市越剧团首演，胡桂珍饰元成宗，筱湘芝饰孟丽君，高杏琴饰皇甫少华。改编者着重发挥越剧唱腔的长处和刻画孟丽君的内心活动，颇受欢迎。如“观园”、“游苑”、“探病”中元成宗的大段唱腔，皆酣畅淋漓，影响较大。1957年，根据周恩来总理的意见又作了修改，同年7月参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获多项奖。剧本由东海文艺出版社出版。



青梅会　婺剧西吴高腔剧目。写东汉末年，刘备寄身曹操处，见其有篡汉之心，乃与董承、马腾和太医吉平共立义状，计灭曹操。曹疑之，青梅煮酒宴刘以试之。刘惊而失筷落地，后伺机离开许都。操患头风，识破吉平下毒，并搜出义状，遂杀董、马。马腾子马超引兵伐操，操割须弃袍而逃。金华高腔班、三合班常演。1955年由江和义口述，1956年谭伟整理“拷打吉平”一折，浙江婺剧团演出，张荷饰吉平。后又由谭伟整理全本，改名《逐鹿恨》，义乌婺剧团上演改唱皮簧。剧本现存浙江婺剧团。



雨前曲　越剧剧目。周大风创作于1958年5月。写浙江某产茶山区，在春耕忙季，因采茶与插秧并举，劳力紧张，难以解决。青年技术革新能手蔡新华，边推行插秧机，边研制炒茶机。其父蔡大伯是炒茶能手，坚决反对用机器炒茶。蔡新华矢志不移，在党支部书



记的支持下，经过多次实验，终于研制成功炒茶机，使村里采茶和插秧两不误，茶叶、水稻都丰收。浙江越剧二团首演，王媛导演，周大风作曲，南式仁舞美设计，舞蹈设计王媛。何贤芬饰蔡新华，郑瑞棠饰蔡大伯。1958年8月赴上海演出，摄成连环画。9月赴北京汇报演出，周恩来、邓颖超两位国家领导人亲临北京剧场观看，并接见全体演职员，作亲切谈话。剧中的《采茶舞》，成为浙江歌舞团常演节目。插曲“采茶舞曲”于当年国庆节被周总理指定在天安门城楼连续播放。剧本于1958年由东海文艺出版社出版。

金沙江畔　越剧剧目。曾昭弘根据同名评剧移植。写1936年，红二方面军进抵金沙江畔，民团司令仇万里与国民党特派员密谋，伪装红军，劫走江北藏族格桑土司之女珠玛公主，妄图嫁祸红军，阻止北上抗日。珠玛幸被红军搭救，命老奴乌木桑带上信物金孔雀，返回部落，揭露真相，劝说珠玛之母格桑帮助红军。不料乌木桑途中被害，金孔雀落入仇万里手中，再次向格桑挑拨。红军派连长金明护送珠玛上山，在刀枪丛中，阐述了我党我军政策，揭露了国民党阴谋，终使格桑等化敌为友，让红军北上抗日。1961年由浙江越剧二团首演。方海如、阮敏导演。胡梦桥、樊润河作曲，南式仁舞美设计；江涛饰金明，张蓉桦饰珠玛，寿卫芹、何雅



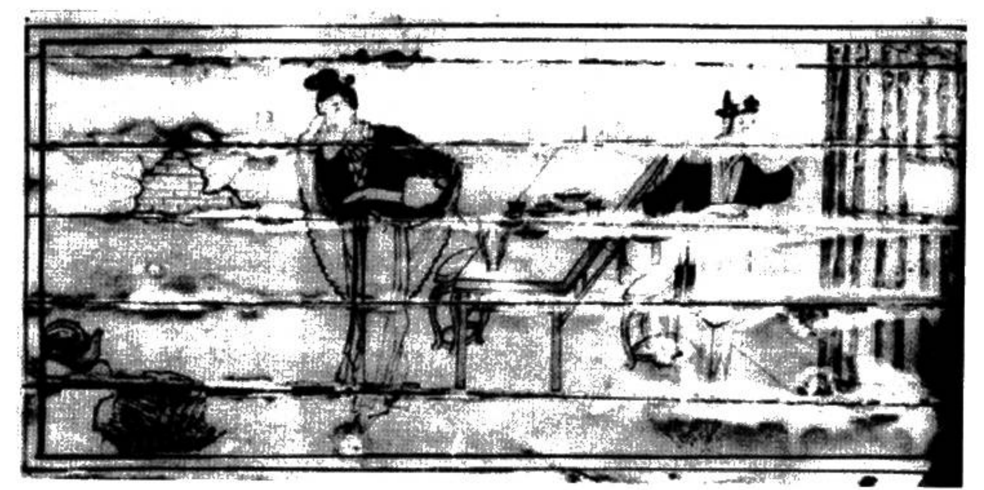
饰格桑，吴兆千饰仇万里。上演风靡一时，达二百场以上，为越剧男女合演赢得广泛赞誉。剧本于1963年由浙江人民出版社出版。

金莲斩蛟　宁海平调剧目。又名《蛟蛟斩独角龙》。原系台州高腔独有剧目《小金钱》中之一段。光绪年间章绥改编为平调演出。写北宋时宋员外之女金莲，自幼许配刘邦瑞。后刘家落难，宋家悔约。金莲将银镯暗赠刘，恰被父发现，即偕刘潜逃。不幸，金莲落入鸡鸣山寨主李蛟之手，逼其做压寨夫人。李蛟系妖魔所变，俗称独角龙，占山为王，残害良家女子无数。金莲虚与委蛇，洞房之夜，以针刺死独角龙，



终与刘邦瑞夫妻团聚。剧中金莲与邦瑞出逃时，有"抱瓶滑雪"、"一马双鞍"以及独角龙"耍牙"等传统特技表演，为观众所喜爱。1979年杨东标据以重编，改为独角龙残害乡民，青年猎手柳方春誓欲斩之，为民除害。银瓶仙子钦敬之，与之相爱，并助柳以自己多年修炼之仙露，灭火斩龙，露尽而亡。初名《银瓶仙子》，后改名《仙露》。同年，由宁海平调剧团首演，叶全民饰独角龙，蒋玲波饰狐精，白莉敏饰银瓶仙子。仍保留表演特技，深受欢迎。1980年获中国戏剧家协会浙江分会创作剧本奖，剧本载《戏文》1982年第二期。婺剧、淮剧、粤剧、黄梅戏等剧种均移植上演。

金锁记　昆剧剧目。明叶宪祖著。写蔡昌宗娶窦娥为妻，以金锁为定。于归后，蔡赴考，其仆张驴儿欲占窦娥，推蔡入河，诈称落水而死。蔡母悲痛成病，思饮羊肚汤，驴儿下毒，不意为其母误食身死。驴儿诬蔡母谋命，窦娥为婆婆认罪。时



值六月，天忽大雪，疑有冤，遂重审，窦娥得雪。昌宗落水后入龙宫，与龙王三女成亲。后返家，夫妻团聚。驴儿越狱，为雷震死。此剧为宁波昆剧常演剧目。据老艺人回忆，早年常演者有"送窦"、"说穹"、"羊肚"、"探监"、"法场"等五折。"羊肚"一折，为昆丑"五毒戏"之一。表演吃重，如张母毒性大作时，用"蝎子步"，肚子直挺，两肘两足踮地，脖伸似鹤颈，腾空

“爬游”、“圆场”，行如长蛇；断气前一霎，身子抽搐，手足颤抖，连滚带翻“盘游”上椅，一个“窜毛”落地，从鼻孔慢慢流出二条浓液，约有七十公分。形态逼真，有称“玉筋双垂”。1956年，“法场”一折由周传瑛传授，易名“斩娥”，浙江昆剧团在杭州演出，张世萼饰窦娥。当唱到“霎时间狂风嚣施……”时，两旁持旗者，飘摇晃动旗子，雪花从旗子夹缝中迎风飘洒，以示六月大雪，剧场气氛甚佳，展示了传统道具的特色。剧本原存浙江昆剧团。（图为《金锁记》壁画）

金　鹰　越剧剧目。陈静、王瑗根据超克图纳仁的同名话剧改编。写蒙古族巴音旗的王爷巴音王，按习俗举行“敖包会”，庆贺丰收在摔跤比赛中，老银匠的次子被巴音王爪牙暗害，长子金鹰含愤将其打败。巴音王大怒，下令捉拿金鹰，金鹰逃到德利格尔林，更名铁鹰协助牧民查干呼制服惊马，获得牧女珊丹的敬慕。巴音王早对珊丹垂涎，他决意杀死金鹰，并强娶珊丹。金鹰与查干呼等举起义旗，在珊丹被迫成婚之夜，救出珊丹，击垮巴音王的统治。1958年，由浙江越剧二团首演。王瑗导演，沈传锟执导，周大风作曲，南式仁舞美设计；江涛饰金鹰，曹蓉芳饰珊丹，何贤芬饰查干呼，田成效饰巴音王。演出中的摔跤舞、挤奶舞、套马舞、奔马舞、厮杀等，既富有蒙古民族特色，又与戏曲艺术传统程式和谐结合，为越剧男女合演开阔了题材。剧本于1959年由中国戏剧出版社出版。



南山种麦　睦剧剧目。写青年农民刘兰德，经商亏本复归务农，偕妻王秀英去南山种麦。叙夫妻共同劳动、凉亭对歌、途中戏谑等欢乐之情。此剧唱〔种麦调〕，活泼、轻快，具有浓郁的地方特色，为睦剧保留剧目，深为当地观众喜爱。1952年由睦剧老艺人方樟顺、江苟苟参加浙江省剧种展览演出。1954年经施振眉整理，由淳安县睦剧实验剧团参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获剧目奖。同年，参加华东区第一届戏曲观摩演出，1962年拍摄实况录像。剧本收入《小戏二十出》，由浙江人民出版社出版。



荆钗记　永嘉昆剧剧目。原为元南戏，演温州乐清寒儒王十朋以荆钗为聘，娶钱员

外女玉莲为妻。王应举擢状元，宰相万俟卨欲招赘，王不从。万俟怒，将其自饶州改调潮州佥判。富豪孙汝权谋娶玉莲，窃改王家书，言已入赘相府，令妻改嫁。玉莲闻讯，后母逼其改嫁，跳海自尽，为安抚钱载和拯救，收为义女。王母携仆李成往任所寻子，王闻妻死，大恸。五年后改任吉安太守，在玄妙观追荐亡妻，不期和前去拈香的玉莲相遇，以荆钗为凭，夫妻团聚。此剧为温州昆班所常演剧目。唱、白化雅为俗。今尚存“参相”、“写书”、“逼嫁”、“投门”、“哭鞋”、“见娘”、“误报”、“男祭”、“男舟”、“女舟”等出。剧本存永嘉昆剧团。新昌调腔亦有此剧目，现存“逼嫁”、“差舟”、“投江”、“官亭”、“祭江”等五出。剧本存新昌调腔剧团。



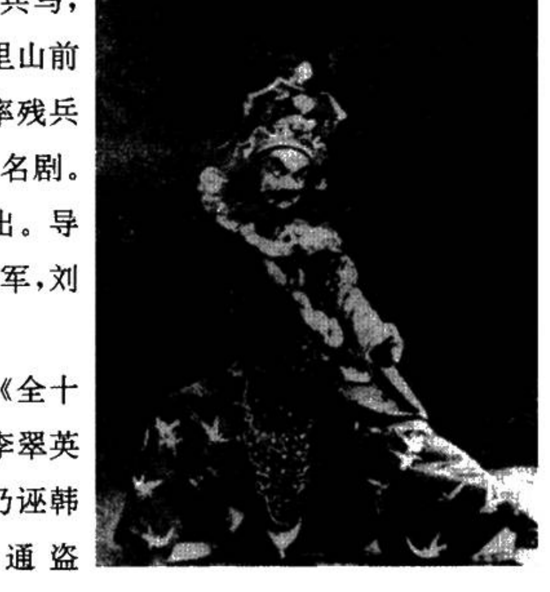
亮眼哥　甬剧剧目。1960年胡小孩编剧。写因公失明的万松青身残志不残，继续忘我工作。大队长金守山处处与他为难，万妻田玉柳也因受不住各种讽刺打击，一气之下转回娘家。风雪之夜，万去公社汇报情况，遭人暗算，跌进深谷，被猎户大风伯所救，扶至某山民家，恰是玉柳娘家。玉柳羞愧交加，重归于好。1961年由宁波市甬剧团首演。导演陆声，作曲李微，舞美设计周东昭；黄再生饰万松青，金玉兰饰田玉柳，王文斌饰金守山。上海越剧院移植上演（徐玉兰、王文娟主演）；上海人民广播电台除实况转播外还录了选场；中国唱片厂灌制了四张唱片。剧本在1964年1月号《剧本》发表。



降天雪　瓯剧剧目。事见宋元戏文《崔君瑞江天暮雪》。写陈廷玉贫困，向姐夫崔君瑞借钱赴考。崔仅予碎银二两，陈拂袖而去。其姐陈氏遣仆追至，赠银五十两，以作盘费。崔为官苛征暴敛，被革职。归途中至洛州，盘费用尽，店主张氏赠银相助。崔至苏州，投恩师苏上林，诡称其妻被虎所食，乃入赘苏门。老仆王别谏阻，崔阴恨之，遂遣其至洛州投文，以十日为限。王别至洛州客店，闻隔墙啼哭甚哀，召问，乃崔妻陈氏，即携归苏州。崔不认，对苏女诡称丫鬟上门敲诈，欲害之。苏女暗中赠银令其逃生。陈廷玉殿试得中，招为驸马，还乡祭祖，船为江雪所阻，暂住宁德馆驿。陈氏前往告状，姐弟重聚。苏上林偕女前来拜会，知崔妻尚在，遂命王别至苏州捉拿崔，至宁德，陈氏亲自审问，欲将崔斩首，苏女求情不允，

乃央求王别。王为苏女求情，陈氏感王相救之恩，遂释崔。瓯剧向有演出，现存 1956 年刘岩森口述、李荣记录本，共二十九场，存浙江省艺术研究所。婺剧亦有此剧目，名《天降雪》，共二十五场，见《浙江省戏曲传统剧目汇编》第四十六集。

垓下之战　京剧剧目。又名《乌江恨》。盖叫天据京剧传统剧目《汉高祖》改编。写楚汉相争，在垓下决战。起初，西楚霸王项羽大操兵马，练武点将，威风凛凛。开战以后，不料中汉军在九里山前设下的十里埋伏之计，陷入重围，全军覆没。霸王率残兵退至乌江后，难见江东父老，自刎而死。此为盖派名剧。1959 年由浙江京剧团首演，向国庆十周年献礼演出。导演盖叫天兼饰项羽，宋宝罗饰韩信，赵麟童饰李左军，刘云兰饰虞姬，轰动一时。剧本存浙江京剧团。



拾义记　婺剧侯阳及西安高腔剧目。又称《全十义》。事见明传奇《韩明十义记》。写秀才韩朋携妻李翠英祭坟，遇节度使王明。王见翠英貌美，欲纳为妾，乃诬韩通盗谋叛，陷韩朋夫妇入狱。韩义弟郑田等先后舍命相救；义兄李昌国，将韩妻狱中所产之子韩福抱回抚养。十八年后，韩福改名李泰，得中状元，授函关节度使。巧遇唱道情为生之韩朋，父子团圆。泰奏明皇上，王明伏法，沉冤昭雪。剧本由东阳婺剧团胡梦兰口述，陈崇仁整理，现藏东阳婺剧团。其“关中相会”一场，为唱工重头戏。音乐由尺调提高到小工调，易小敲小打为大锣大鼓，唱腔速度加快。松阳高腔亦有此剧目，现存乾隆九年(1744)手抄本，为中国艺术研究院戏曲研究所收藏。



洗马桥　和剧剧目。俗称《洗马桥头祭羹饭》，又名《摆生祭》。取材于温州民间传说故事，向无定本，属半路头戏。写元宵之夜，温州厢巷贫女萧月英与嫂外出观灯，遭歹徒欺侮，为才子刘文龙解救，遂结为夫妇。文龙进京赴考，得中状元，奉旨护送昭君和番，被扣留十八年始放归。青田富豪宋钟，垂涎月英美貌，欲娶之，遭拒。文龙中状元后，遣仆持书返里接妻，仆亦被宋钟所害。宋复修文龙假休书，逼月英改嫁。月英见书，惊疑莫辨，自料不能免，乃全身缟素，于洗马桥头摆下羹饭，生祭文龙，然后自尽。此时恰遇文龙返里，严惩宋钟，夫妻团圆。情节与广东潮安发现的明宣德抄本宋元南戏《刘希必金钗记》相近，故学者

一般认为它是南戏的遗踪。1957年经金松改编后由温州和剧团演出；时又经杨志雄改编由温州市工人文化宫业余瓯剧团演出。浙江省艺术研究所藏有金松改编本。

宦门子弟错立身　南戏剧目。元古杭才人新编。写女伶王金榜卖艺至河南府，与完颜同知之子延寿马相爱。一日，两人在书房相会，被完颜碰见，王被逐，延遭禁。后延逃出，赶上戏班，自愿为艺人，与王结为夫妻。最后与其父重遇，终于相认。此剧以生、旦独唱为主，并用南北合套格式；剧中第五出〔排歌〕等四曲中，述及二十九种南戏名目；又是最早写江湖艺人生活的戏，故具史料价值。此剧当据金院本《错立身》改编。南戏本虽未见演出记载，但院本则保留在大型宗教戏剧活动“调家龟”内，自宋金至二十世纪三十年代，在山西一带盛演不衰。元代有赵文敬、李直夫同名杂剧，均佚。明初抄本有钱南扬校注《永乐大典戏文三种》出版。

送米记　婺剧剧目。1956年方平、刘甦据明传倚《姜诗跃鲤记》及婺剧滩簧《芦林相会》、《安安送米》等改编。写姜诗、庞氏夫妻汲水供鲙，事母至孝，但母受人挑唆，竟逼姜诗将庞氏休弃。庞氏孝心不改，感动上苍，泉跃双鲤，作羹以奉婆母，姜母醒悟，一家重归于好。改本由浙江婺剧团首演。张荷饰姜诗，徐汝英饰庞氏，徐仙芝饰姜母，葛素云饰安安。1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖。同年，剧本由东海文艺出版社出版，后收入《中国地方戏曲集成·浙江省卷》。（见下左图）





骂　鸡　婺剧时调剧目。原为婺剧传统剧目《孽海记》(目连戏)之一折，名“王婆骂鸡”。1958年方元改编。写王大妈的乌骨鸡遗失，以为被人所窃，即将李大嫂的乌骨鸡抓回家。因李家之鸡放到他人田中吃谷，故虽被人捉去，亦不敢阻挡，更不敢承认，悄悄跟到王家，听王在家骂鸡，心里又恼又羞。后王大妈见自家之鸡在草窝里生蛋，李才进门承认。王

批评了李之自私，然后将鸡归还。此剧表演形式和所用曲调均继承传统戏《王婆骂鸡》，唱时调，生活气息浓厚。浙江婺剧团首演，导演周越先，音乐整理郑国庆；周越先饰王大妈，周越桂饰李大嫂。剧本存浙江婺剧团。（见上页右图）

珍珠塔　越剧剧目。写明代官宦之子方卿，因家贫去襄阳姑母家借贷赴考，遭姑母百般羞辱。表姐陈翠娥暗赠珍珠塔，姑父陈培德嘉其志，以女许之。不幸途中遇盗，珍珠塔被抢。后得官复来襄阳，乔装道士，唱道情以讽姑。姑悔，方、陈完婚。清光绪三十二年(1906)初，嵊县北派唱书艺人马潮水，随师父相来炳唱书至余杭陈家庄，与另七位艺人相遇，在当地群众的怂恿下，按“落地唱书”书目敷演，为越剧化妆登台的第一个剧目。马潮水饰方卿，张康荣饰翠娥，张伯初饰陈培德，黄招全饰陈夫人，裘阿先饰采萍，任阿求饰红云。尔后，“小歌班”艺人广为搬演，成为越剧骨子老戏。现存花碧莲口述本，有四十三场之多。中华人民共和国成立后经过整理改编，情节已精炼，为越剧、锡剧等常演剧目，流传甚广。其中“见姑”、“羞姑”（即“前见姑”、“后见姑”），为越剧常演折子戏。1980年富阳越剧团上演《前见姑》，同年参加浙江省专业剧团青年演员会演，陈书君饰方卿，何娟娟饰姑母。剧本存浙江省艺术研究所。



柳玉娘　越剧剧目。魏峨、双戈编剧。写贞观四年，唐太宗下旨招贤。穷秀才马周胸怀韬略，前往应召，在新丰酒店与太宗相遇。因太宗趾高气扬，马周不屑与礼，故在长安受冷落而归。贫病潦倒，为卖饼寡妇柳玉娘收留。中郎将常何慕柳貌美，欲娶为妻，为柳婉拒，却荐马为常家教书。适唐太宗诏令五品以上官员，上言国事，常何胸无点墨，令马代笔。马醉中挥毫，条陈弊政二十余事。太宗阅后惊才，查明为马所写，随即宣召，破格加封。太宗与众大臣们争攀亲，马均予谢绝，而与柳成婚。1982年由浙江越剧一团首演，胡汝慧导演，谈声贤作曲，龚景充舞美设计；谭粉英饰柳玉娘，陈平天饰马周，张志明饰唐太宗，陈明水饰常何。剧本载《戏文》1982年第六期。



春留人间　越剧剧目。陆高平编剧。写少年医生高巾方，为黎民防治瘟疫。天庭瘟帅大怒，命次女春姑向人间撒毒。春姑不忍，反而下凡与高结为夫妇。瘟神派天兵天将将春姑擒归，逼其与姐大姑再去撒毒。春姑暗遣侍人嘱高在门前插石榴花为记，使春姑及大姑难辨何处是高家。大姑欲将众人全毒死，春姑吞下全部瘟毒，奄奄一息，赖高巾方妙手回春，春姑永留人间。1958年，由杭州越剧团首演。导演罗建中，舞美设计陈天问，作曲贺世忠；张琴娟饰春姑，安素芳饰高巾方，邢素芳饰瘟神。次年9月参加杭州市戏剧会演，获优秀剧本奖，优秀演出奖；张琴娟、安素芳获优秀表演奖。剧本由浙江人民出版社出版。

昭君出塞　婺剧乱弹剧目。源出明传奇《和戎记》。写王昭君被和番途中，抒发痛恨朝廷文武软弱无能的悲愤，以及去国思乡的恋情。此剧情节简单，以独特表演和唱腔取胜。曲调唱“乱弹尖”，融高、昆、乱（吹腔）于一炉，丰富多变，时而满台帮和、接唱，时而独唱，气势磅礴，哀怨悲壮；表演上众多龙套不断变化的“调阵子”，场面宏大；马夫的武功高难，唱做并重。向有“唱煞昭君，做煞王龙，翻煞马夫”之说。昭君单足独立弯曲作坐状弹琵琶，尤属罕见。1959年由谭伟整理，浙江婺剧团演出，徐汝英饰王昭君。（见图）1962年在北京上演，深受行家和观众赞誉。剧本由东海文艺出版社出版，后收入《小戏二十出》。调腔也有此剧目，情节相似，至王昭君跳入黑水河而死作结。唯不出王龙等人，由昭君一人唱到底，以唱工取胜。1957年由浙江调腔剧团老艺人赵培生演唱，方荣璋记谱，剧本与曲谱存新昌调腔剧团。



拜天顺　瓯剧高腔剧目。又名《九更天》，俗名《王梦竹卖杨梅干》。取材于王复礼《明尚书章伦公传》及民间传说。写明正统年间，兵部尚书王永夫人偕婢梅香往梅山看灯途中，失落外国进贡之犀角杯和龙头绣帕二宝，王永怒鞭梅香致死，弃于梅山。梅为乐清举子章纶所救，二宝亦为章拾得，归还王永。红毛国勒索二宝，英宗押宝前往求和，被囚。丞相于谦与朝臣议立新帝，进士章纶独持异议。新帝立，章纶下狱，得王永暗中庇护，得以不死；又得温州富商王梦竹之助，请医疗治。英宗被囚十三载，始放归并复帝位，释章纶，杀于谦；钦赐王梦竹“九曲黄龙伞”。此剧为瓯剧高腔独有剧目，王梦竹由丑脚扮副，杂以温州方言，颇为风趣。剧中因有英宗被囚，日夜祈祷，感动上苍，日落复升情节，故又名《九更天》；王梦竹卖杨梅干，得五通神佑成巨富，故俗名《王梦竹卖杨梅干》。作者无考，民国初年老祥云高腔班尚上演。剧本已佚，故事情节为老艺人瞿进柳口述。

拜月亭　昆剧剧目。元施惠编撰。写金元交战，书生蒋世隆与妹瑞莲、王尚书女瑞

兰与其母逃难失散。世隆与瑞兰相遇，结为夫妻；瑞莲则遇尚书夫人，收为义女。王尚书和番回朝，在广阳镇客店遇其女瑞兰与世隆，嫌门户不当，强拆夫妻。携女返京途中，又遇夫人与瑞莲，一同回京。瑞兰思念病中的世隆，在园中拜月祈祷，被瑞莲窥悉，知彼此原为姑嫂。世隆后与陀满兴福为结义兄弟，应试分别中文、武状元。世隆与瑞兰重聚，瑞莲则与兴福成婚。此为著名南戏剧目，流传甚广，惜元本已佚，存明改本，有《拜月亭记》和《幽闺记》两种。以《六十种曲》本较流行。明本为昆剧、高腔等所常演，今昆剧仍能演《走雨》、《成亲》、《抢伞》、《拜月》等出；调腔存《抢伞》、《拜月》两折，奎柱、银钱擅演瑞莲。近代京剧、越剧、评剧、川剧、湘剧、粤剧、闽剧、汉剧等多种改编本上演。其中以《抢伞》一折最著名。

香罗带　绍剧剧目。写守备唐通，为子林官聘儒生陆世科为师。一日，陆畏寒卧床，林官取其母棉被为先生御寒，又以其母之香罗带捆被。唐通至书馆探望，见香罗带，疑妻林慧娘与其私通。林氏自称冤枉，唐即逼其妻夤夜前往书馆敲门，调戏陆，以辨真伪。陆拒开门，并严斥慧娘，其疑遂消。经顾锡东整理改编后，1957 年由浙江绍剧团排演，邢胜奎导演，参加浙江省第二届戏曲观摩演出，获剧本一等奖；章艳秋、陈鹤皋分别饰林慧娘、唐通。剧本于 1957 年由东海文艺出版社出版。瓯剧亦有此剧目，改名《三疑计》。温州瓯剧团陈茶花曾演慧娘。



高机与吴三春　瓯剧剧目。写龙泉织坊主吴文达之女三春，与织绸工高机相爱，文达以门户不当而将三春许配湖州大户。三春拒婚，与高机私奔，至温州江心孤屿，被逮，三春被带往缙云舅母家寄居，高机被扭送衙门关押。一年后，高机出狱，寻三春至缙云，正是三春出嫁之日，不得互吐衷情，三春赠以麦饼数枚，高机不解，误其变心，含忿而去。途中掰开麦饼，见中藏书信与白银，喜不自胜，即返缙云，途经桃花岭，遇三春花轿，急忙打开，三春已自尽。高机悲愤难诉，碰死轿旁。原系温州民间曲艺道情与龙船曲目，晚清时温州乱弹予以移植，名《高机别》、《高机卖绡》。1957 年，经何琼玮等整理改编，定名《高机与吴三春》。同年，温州乱弹剧团携此剧参加浙江省第二届戏曲观摩演出，获演出奖，剧本二等奖；陈茶花饰吴三春，金万宣饰高机，导演张明、张典松。剧本存温州瓯剧团。



凉亭会　越剧剧目，邢竹琴编剧。写“大跃进”时期，凤凰滩姑娘彩娥与九龙山青年春林相爱，彩娥随母赴春林家相亲，中途遇雨。彩娥急去保护水库，母亲与女婿、亲家在凉亭相遇，引起一场误会。直至女儿赶回才明真相。1959年嘉兴专区越剧二团首演，张金月饰彩娥娘，屠雪娟饰彩娥，邵云鹏饰春林；导演朱顺庆，音乐设计段一辉，舞美设计沈玉麟。曲调采用四工和尺调相合，清新活泼；表演上运用较多传统程式，为戏曲表现现代生活作了有益的探索。浙江越剧二团及省内外众多专业、业余剧团搬演。剧本收入《小戏二十出》。

彩楼记　调腔传统剧目。又名《破窑记》，源自元杂剧《吕蒙正风雪破窑记》。写北宋年间，吕蒙正父母双亡，衣食不继，困居寒窑。一日，丞相刘懋之女翠屏，彩楼抛球招亲，适中吕身，必以身许。懋嫌吕贫，被逐出相府。吕携妻回寒窑，相依度日。一日，吕赴木兰寺赶斋，受寺僧奚落空腹而回，见窑外足迹杂沓，疑妻不贞，定要踏雪辨踪，以解真假，翠屏故作诳言戏之。后吕高中，懋悔而谢罪。翁婿、父女和好。此剧流传甚广，为昆剧常演剧目。近代越剧、川剧、评剧等皆常演出。新昌调腔存老艺人方永彬清光绪二十九年(1903)前的手抄本“彩楼”、“抛球”、“逐婿”三出；方松山的手抄本“赐球”、“抛球”、“逐婿”、“赏雪”、“祭灶”、“赶斋”、“捷报”七出“单角本”。两种手抄本均存新昌调腔剧团。



彩毫记　昆剧剧目。明屠隆著。据《旧唐书·文苑列传》虚构而成。写唐代诗人李白娶相国之女、扬州巨富许湘娥为妻。湘娥去庐山学道，嘱夫料理家产。李将家财散尽，被明皇诏封翰林供奉，救下获罪将领郭子仪，又在沉香亭醉写《清平调》，恩宠有加。后被谗失宠，返家途中，欲去庐山寻妻，为叛王李璘挟持，被妻救出，避难九江。安禄山反，明皇出逃西川。郭平安史之乱，明皇归。朝廷以李助逆获罪。经郭辨诬，流放夜郎。李妻家遭盗劫，幸方士救护得免。经郭力荐，李被赦归，官复原职。李历经动劫难，无意功名利禄，遂与妻同登仙界。此剧将李白事与唐明皇杨玉环爱情相结合，对后世有影响。其中“脱靴捧砚”，为《长生殿》所袭取，乃后世常演之名折。《昆弋雅调》、《缀白裘》有选出，可知清代尚演。剧存万历刊本，《古本戏曲丛刊》初集据以影印。

悔姻缘　婺剧乱弹传统剧目。写书生蔡文德，文武皆优，与林府小姐订亲，从未谋面。一日，林赴莲花庵还愿，蔡借故前往觑之。不意书童蔡兴误指王小姐为林。蔡见王貌丑大惊，即逃婚离家。书僮奉命寻蔡，路过二龙山，蔡兴降服寨主，被奉为头领。蔡至京师，见太师侯天竹之子横行霸道，愤而将其打死。遂逃出京城，被桃花山寨主之女赵秀英所擒，

并招为婿。蔡思亲回家，被侯所逮，绑赴法场斩首。林小姐前来祭夫，始知前误，悔恨万分。此时，蔡兴引二龙山人马劫法场救下蔡，赵秀英亦引桃花山人马反进皇城，朝廷告急，下诏勤王。蔡赴京劝降桃花山人马，将功折罪，全家获释。蔡与林、赵同完花烛。此剧枝蔓颇多，结构松散，但“法场见妻悔恨”一场，表演颇具特色，演员以左腿跪地，右脚连蹬三下，喊三声“悔，悔，悔！”甩发后，身向后摔一“锞子”，随即蹦起，跪步向前……颇见功夫。1949年以后，东阳婺剧团（卢俊迈执笔）、衢州婺剧团（李光宇执笔）在整理此剧时分别去掉兰英、秀英两条线，集中蔡、林二人婚姻误会。剧本存浙江省艺术研究所。温州、台州、处州乱弹均有此剧目。

绣襦记　永嘉昆剧剧目。源于明传奇，取材于唐白行简《李娃传》。写郑元和奉父命进京赴考，遇名妓李亚仙，遂同欢合。不久金尽，贫病交迫，流落街头唱道情以度日。其父怒其污辱门庭，被毒打几死，得乞丐相救，遂与为伍。亚仙得知，接归，劝其苦读上进。郑恋李目美，用心不专，李刺目以激之，始发愤。后果中试，归见其父，父感李之义，遂允婚。此剧为永昆看家老戏，全本盛演不衰，单折如“郑达打子”、“卖兴当巾”、“教歌调猴”、“亚仙刺目”等均为人所称道。剧中郑元和系穷生应工。永嘉昆剧团艺人叶连金、叶啸风、杨永棠相继擅演。尤以杨永棠“当巾”的表演最负盛名，演出了郑之娇、痴、儒三味。高玉卿所演“刺目”，亦为人称道。剧本存永嘉昆剧团。越剧、京剧、川剧、梨园戏等均有此剧目。

珠宝行　金华昆剧剧目。原为《花飞龙》之一出。写五代后周世宗柴荣落魄时，到山西投奔姑母（后周太祖郭威之妻）。姑母见其衣衫褴褛，命家院携珠宝一箱，送其至珠宝行暂住，待郭威回京，再以礼相迎。珠宝行老板符谦，见其所带珠宝“非寻常之物”，定有来历，奉承备至，强以女相许，黄夜成婚。翌日，郭威回京，即命旗牌全城寻访。符误为王府捉拿要犯，懊悔莫及，惊惶失措。及至旗牌礼见柴荣，又得意洋洋，自夸眼力超人。1957年由沈瑞兰整理改编、宣平昆剧团首演，昆剧名



丑盛元清擅演符谦，其表演层次分明，妙趣横生。如符先反对妻子看柴荣，后又为妻垫石，舔破窗纸；石翻妻跌，又抱起妻子偷看，令人捧腹。1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出，获剧本三等奖。剧本于1957年由东海文艺出版社出版。

桃子风波　婺剧剧目。1979年谭伟编剧。写桃熟季节，媳妇春柳把队里分来的一篮玉露桃留给婆婆，对门媳妇秀英也分来一篮桃子，却全留给自己。秀英婆婆发了痧，春柳婆



婆送她一只桃子解暑，秀英误以为婆婆偷吃她的桃子，破口大骂，气得婆婆去投河。丈夫阿火为此欲与其离婚，儿子小龙也说将以她待婆婆的样子待她，秀英终于醒悟，接回婆婆。由金华市婺剧团首演，朱芸香饰秀英，叶根先饰春柳婆婆。同年，参加国庆三十周年献礼演出，获奖。后浙江越剧团移植演出，由浙江电视台摄成电视戏曲片，获全国优秀电视戏曲片奖。1981年婺剧本获浙江省文联创作剧本奖。剧本于1979年发表于《群众演唱》第十二期。

桃花人面　越剧剧目。明孟称舜著，林涛改编为越剧。写崔护清明游春城南，渴而向农家求水，遇少女叶蓁儿，两相爱慕。次年清明，崔复至，门锁未见少女，乃题诗门上寄情而别。数日后，崔再至，见老父哀哭，知叶见诗伤感而死。崔怅然哭灵，叶竟复活。父大喜，将女嫁崔。二十世纪五十年代初，萧山越剧团曾演出。剧本存萧山越剧团。

桥头烽火　越剧剧目。伊兵编剧。写浙江庄桥镇农户李家芝长子文雄参加伪军，离家多年。庄桥沦陷后，日军为建造飞机场，侵占李家土地和祖坟。李家幼子被抓做苦工，折磨致死。长媳徐凤贞携小姑及子卖唱度日。一日正在大桥镇卖唱，突然被伪军抓走，将献给日军，不意与任伪军头目的李文雄相遇。徐义责其夫，并出示公公断指和血书，劝夫投奔新四军。文雄醒悟，率部起义，与新四军里应外合，光复大桥镇。此剧于1943年先后由浙东四明山革命根据地行政公署社教队和四明公署社教队演出，冯敏饰徐凤贞，江涛饰李文雄，竺方渭饰俞家进，钱无红饰新四军支队长，深受根据地军民欢迎，被誉为"万人争看的新剧"。演出采用灯光布景，并首次实行越剧男女合演。剧本由浙江省艺术研究所周健尔收藏。

桃溪雪　越剧剧目。清黄燮清据清初永康实事新编为传奇。叙康熙十三年，降清将领耿精忠于福建起兵谋反，派总兵徐尚朝攻金华，陷处州，永康危在旦夕。徐羡吴绛雪才高貌美，传言如得之，可免屠戳，县令遣人与吴面议，吴为救全县百姓，毅然应允，永康果得全。吴随徐军出永康县境，至义乌县界，即跳崖自尽，年仅二十五岁。二十世纪五十年代，胡彬改编为越剧，由永康越剧团演出。越剧本藏永康越剧团。（见下页左图）





胭　脂　越剧剧目。1961年魏峨、双戈根据《聊斋》同名小说改编。写刁徒毛大欲奸骗胭脂姑娘，误杀其父，县官张宏主观臆断，误将书生鄂秋隼判为凶手。知府吴南岱为鄂昭雪，却又误断为书生宿介。后经学台施愚山干预，吴终于改正，捕获真凶。1961年由湖州湖剧团首演，次年由浙江越剧一团演出，金宝花饰吴南岱，周瑛饰胭脂，裘大官饰施愚山。1963年1月周恩来总理来杭州观后说："浙江又出了一个可和《十五贯》媲美的好戏。"谢觉哉题诗赞誉。1979年重排，为建国三十周年献礼演出。胡汝慧导演，胡梦桥、朱训正作曲，裘云飞、龚景充舞美设计，张志明饰吴南岱，郁尚校饰施愚山，李培珍饰胭脂。获文化部颁发的剧本一等奖和演出二等奖。《人民日报》、《戏剧报》等十多家报刊均发表了评论文章，给予高度评价，全国不少剧团搬演。剧本自1963年先后由浙江人民出版社、《东海》杂志、《剧本》、群众出版社发表及出单行本。1981年10月，罗马尼亚世界出版社收入《二十世纪中国戏剧选》。1980年由作者改编成电影剧本，浙江电影制片厂与香港长城电影公司拍摄故事片，主要唱段均灌制成唱片。（见上右图）



铁灵关　婺剧徽调剧目。写大将军刘定远义子王庆，见丞相梅恒之子伯卿强抢民女，打抱不平，打死梅府家丁，被充军铁灵关。总兵白荣之女白英打擂招亲，败于庆。庆成亲之际，被元帅李龙擒拿并毒打一百铜棍，幸白荣力救免于死。梅恒欲勾结李龙篡位，暗通西奇国兴兵犯境。白荣战死，白英、王庆打败强敌，封官赐婚。1982年，

魏峨、卢俊迈据原剧整理改编，去掉“打擂招亲”一段，由东阳婺剧团培训班排演。学员王文俊饰王庆，齐灵姣饰白英，王文龙饰白荣，以扎实的武功基础，高难的表演技巧，获普遍赞誉。剧本存东阳婺剧团。

鸳鸯锁　越剧剧目。马烈商编剧。叙小铜匠钱小虎孤身自怜，蒙村姑金彩娥器爱，私下相恋，常借修旧补什之便，两下叙晤无嫌。彩娥之母以已身寡居力薄，对女儿防护备至。每当外出时，即以家藏之鸳鸯锁将彩娥锁在房内，以免惹事生非。彩娥对此锁悻恨不已。一日，母出门上市，一如既往，以锁锁之；为试探彩娥情操，又偷偷躲回门外，在窗下装作小虎口音，计赚彩娥。彩娥觉察母亲有意戏弄，乃将计就计，取盆水从窗口泼在母亲头上，以示惩罚。母反以此自慰。相继，钱小虎至，彩娥取私藏钥匙，递给小虎开锁进屋相聚。母归，驱逐小虎，彩娥即以鸳鸯锁反锁其母，竟随小虎比翼双飞。该剧由东阳县演出代表队首演，1980 年获金华地区文艺调演优秀创作奖和优秀演出奖。后由平阳县越剧团排演，于 1981 年参加浙江省青年演员会演，获优秀演出奖。剧作发表于《文化娱乐》1980 年第一期。

鸳鸯带　瓯剧乱弹剧目。写昆山县黄山秀幼年丧父，赖其母及妹翠英卖花度日。黄赴考途中遭窃，贫病交困。文必正之子文斌延至家医治，结为兄弟。黄感恩，将妹许配文斌；文亦将妹玉英许配黄，以祖传“鸳鸯带”为聘。宰相之子毛重山，垂涎翠英美色，恃强逼奸。翠英以剪刀自卫，误将毛刺死，被捕入狱。县令陈元根据实以误伤罪轻判，抚台以为陈袒护罪犯将其削职。黄母上京寻子，向文府乞讨，被文母收为女仆；偶见玉英所佩“鸳鸯带”，询之，始知两家亲事。后黄、文皆高中，还乡祭祖，知翠英陷狱，星夜回京求救于父。文必正遣陈持虎符回昆山复审。案清，黄、文两家奉旨完婚，陈升知府。此剧为瓯剧所常演，影响颇大，温州有“黄翠英卖花，三等三样”之谚，又称善哭之妇为“《鸳鸯带》中老娘儿”。1980 年翁志豪改编，名《昆山县》。同年由温州瓯剧团演出，唱乱弹。剧本存温州瓯剧团。宁海平调、台州乱弹亦有此剧目，皆唱高腔。

耕历山　松阳高腔剧目。写舜帝仲华少时受后母宁氏虐待。宁氏乘夫外出，令仲华赴岐山拓荒，欲将其折磨致死。仲华得神助，事竟而身无损。宁氏再累施毒计：命其翻屋瓦，嘱佣人纵火焚房；命其下井捞钗，投之以石，然终一一幸免。后仲华在历山种粮大熟，为尧帝赏识，乃许以女，禅以帝位，为舜帝。情节与《史记》基本相同。全剧共二十出，在松阳一带，老幼咸知，迄今不断演出，松阳县文化馆藏有该剧手抄单片多种。

顾鼎臣　杭剧剧目。取材于民间传说。写年迈退居昆山县的王爷顾鼎臣，收林子文之妻为义女，后林为刑部尚书之子陷害，含冤入狱，林妻向顾诉冤。顾训斥昆山县令，命其释放。县令上报刑部，反诬顾干预“办案”。后刑部会同顾及县令重审，使冤情大白。此剧原系宁波杭剧团演员编写的幕表戏。后由李捷整理加工，最后一场“三堂会审”为重场戏，颇为精彩。改本由宁波杭剧团首演，1957 年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获剧本二等奖。沪剧、湖剧等滩簧剧种，亦有此剧目。剧本原藏宁波杭剧团。

黄金印　婺剧侯阳高腔剧目。源于明初苏复之《金印记》。1956年谭伟、方平改编。



写战国苏秦清贫苦读，父母兄嫂频加奚落。秦国招贤，苏得三叔赠银，赴秦献策。因秦相公孙衍妒才，不予录用，求乞而回，遭兄嫂戏弄。苏悬梁刺股，更发奋攻读。后投魏国，献合纵之策，被封为六国都丞相。荣归日，父母兄嫂尽反故态。苏慨叹世态炎凉，乃遗金离家，携妻子、三叔赴魏。浙江婺剧团首演，周越先、鲁桂春导演，胡克英作曲，阳郎舞美设计；周越桂饰苏秦，徐东福饰苏兄，郑兰香饰苏妻，严宗河饰公孙衍。1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出，获剧本一等奖。剧本于1957年由东海文艺出版社出版。后编入《中国地方戏曲集成·浙江省卷》。

庵堂认母　越剧剧目。陈静根据《玉蜻蜓》中"游庵认母"改编。写女尼王志贞和申贵升相爱，于庵堂内生下一子，因碍于佛门清规，只得遗弃路旁，后为徐家拾得，取名元宰。徐长大成人，得知此情，遂往庵堂寻母。母虽知为其亲子，仍不敢认，惊恐逃入云房，在申画像前哭诉。徐见画像题词，对照所带血书字迹，亦断定生母无疑，遂跪地哀求，母子终于相认。改编本由浙江越剧团首演。导演陈静，作曲卢炳荣，舞美设计裘云飞；金宝花饰徐元宰，薛莺饰王志贞。1954年先后参加浙江省及华东区戏曲观摩演出，均获剧本奖。上海唱片公司录制唱片。剧本编入《华东戏曲会演剧本选集》，浙江人民出版社出版。1955年江苏锡剧团移植演出，同年由上海电影制片公司拍成舞台艺术纪录片。



渔樵会　绍剧剧目。写元末天下大乱，各义军揭竿而起。朱元璋部将徐达，固守濠梁，元军以秃秃为帅，率兵来攻。徐达为探元军虚实，假扮樵夫，登山察看；适逢秃秃亦扮作渔翁，探察濠梁动静。两人由相逢而对话，而起疑，而试探，终于相互识破，又暗暗地进行口舌交锋，幽默犀利。是绍剧名优陆长胜、筱昌顺的拿手戏，久演不衰。全剧只用〔二凡流水〕板式演唱，却富于变化，常获满场掌声。1957年中国唱片厂灌成唱片。剧本存浙江绍剧团。

惊鸿记　昆剧剧目。明吴世美著。据新、旧《唐书》以及有关唐明皇与杨玉环、江采蘋的诗歌、小说等敷衍而成。写唐玄宗李隆基宠爱梅妃江彩蘋，令其作惊鸿之舞，众臣惊

叹。汉王戏弄梅妃，梅怒而离席，遂与杨国忠等进谗言，将其打入冷宫，以杨玉环代之。从此，明皇专宠杨妃，与其同赏牡丹，令其作霓裳羽衣舞，李白作《清平调》。久之，忽思梅妃，梅作《楼东赋》，明皇见之，与之幽会，为杨妃侦知，醋意大发，明皇惧，遂与杨妃七夕盟誓，世世为夫妇。安禄山反，明皇逃西川，国忠被杀，杨妃赐死。乱平，李亨继位，明皇归，喜见梅妃，仍思念玉环。遂命道士寻觅，引玉环来见，相约日后瑶池相聚。此剧与屠隆《彩毫记》同，唯屠重在李白，吴重在梅妃；清洪升《长生殿》则重在写杨妃，而袭取《惊鸿》者颇多。尤以《吟诗》、《脱靴》、《絮阁》、《密誓》等出，历来为昆剧所常演。今存万历间世德堂、文林阁两种刊本，《古本戏曲丛刊》二集据世德堂本影印。

强者之歌　越剧剧目。曾昭弘、顾锡东、胡小孩于1979年据张志新烈士事迹编剧。



写中国共产党员张志新因对“文化大革命”不满，并挺身保护被打成“走资本主义道路当权派”的老干部黄英，而被打成“反革命”，与黄英一同送往盘锦批斗、改造。至盘锦，黄被批斗至死，张慷慨陈词，为其辩冤，罪加一等，遂下狱。在狱中，她不但借审讯之机，批判“文化大革命”的错误，且以木签代笔，写下万言书，揭露江青一伙的罪行，终于被判死刑。临刑前，张仍怒斥奸佞不绝，“四人帮”的爪牙为绝其真理之声，残酷地割断其喉管，英勇牺牲。1979年由浙江越剧二团在杭州胜利剧院首演，张骏声等导演，周大风等作曲，石南海等舞美设计；张蓉桦饰张志新，何贤芬饰寒冰，梁永璋饰方正，江涛饰曾真。在杭演出后，引起很大反响，上海越剧院及本省不少剧团均派员前来观摩。新华社发电讯，全国各大报刊登新闻，《人民戏剧》连续三期载文介绍演出情况。《浙江日报》刊登《强者之歌》的第四场“义辨”，浙江电视台直播并予录像，浙江人民出版社1980年出版单行本。

戚军令　越剧剧目。写明嘉靖年间，戚继光奉命至台州抗倭，命其子戚印请乡团头目王一龙共商灭倭大计。王心怀宿怨，印恃功傲慢，遭王拒绝，印竟劫走乡团“灭倭”义旗。继光痛斥其子后，黄夜亲访，还旗赔礼并赠腰牌。王顿释疑云，集各路头目，携筅枪（竹枪）来戚营。适逢戚巡海未归，由印和舅父陆守成接见。陆、印藐视乡勇，剑劈狼筅，王含怒离去。戚归，怒绑其子追赶，当面赔罪。王深感其诚，重献狼筅，愿听调遣。一日，倭寇五万夜袭台州。戚设下伏兵计，印又贪功擅自出兵，乱了部署，戚欲斩之，王力保，遂免，印与王和好。该剧于1962年由应长根、陈玉祥据戚继光史料和民间传说并参阅京剧《戚继光斩子》而编撰，名《戚继光》。1963年应长根、陈西斌、金孝电等重写，易名《靖海记》。1979年赵舜、杨成忠、应长根、金孝电再加工，定名《戚军令》。《靖海记》1963年由台州越剧团首演，尹瑞



芳饰戚继光，王萍饰戚印，张凤珠饰王一龙。《戚军令》于1979年参加庆祝建国三十周年献礼演出，获剧本奖、演出奖。剧本发表于《戏文》1982年第五期。

救母记　调腔目连戏。又名《目连救母戏文》，旧时流行于绍兴一带。其主线演唐朝王舍城傅相为富不仁，玉帝怒，遣“散财星”二人投生傅家，败其家业。妻刘氏劝傅回心向善，傅痛改前非，广积阴德。玉帝收回“散财星”，转遣“喜真星”投生傅家。傅相以善行超生天界。刘氏弟刘贾劝姐开荤，刘氏心动，宰牲宴饮，打僧骂道，致触天怒，被五方鬼捉拿，打入十八层地狱受苦。观音乃点化其子罗卜去西天求佛，并命猴王为其开路。罗卜历经磨难，得见佛祖，赐名“目犍连”，并赐锡杖、佛法、以见其母。刘氏游遍一至六殿，受尽刀山、剑树、石磨、碓舂、血污、油烹、孽镜台、铁鸡笼之苦。目连寻踪追至，以锡杖敲开地狱之门，母子隔铁笼相见，刘氏悲恸而悔改。目连无力相救，乃再度西行，以求佛祖，蒙佛再赐宝忏、莲灯，重赴地狱救母。刘氏复历七至十殿，受尽滚汤、火叉、野魔城、寒冰池之苦，并被罚为犬，目连逐殿追寻，终于救出其母，复还人身，受封，合家团圆。最后出黄巢“扫台”。除主线外，枝蔓甚多，其中穿插傅罗卜未婚妻曹水英一家之事，俗称“曹府十八出”。此外尚有反映风俗、民情、人生百相之出目，如“哑背疯”、“思凡”、“落山”、“相调”、“男吊”、“女吊”、“白神”等，为昆曲、调腔、西吴高腔、绍剧等以折子戏保留下来。自明朝以来，《救母记》在绍兴一带曾盛行一时，但从二十世纪初已渐衰落；新昌胡卜目连班虽曾于五十年代重新排演，亦仅在本村和生田、曹家等地演过几场，后即被查禁而停演。现以前良目连班健在的艺人最多，总纲也最完整。1956年，该班曾应邀去上海，参加鲁迅逝世二十周年纪念活动，演出自“降星”至“遇母”计十七出，历时约三小时，引起很大反响。当时由吴炳虹饰白神，吕梅占饰男吊，俞岳明饰傅相，吕维宏饰刘氏，陶东生饰竹筒山和女吊，陈相堂饰背疯，表演自然、古

朴，富有生活气息。调腔《救母记》抄本颇多，新昌前良吕顺铨抄本，出目自“庆三官”至“出黄巢”，计一百六十五出，存新昌调腔剧团艺档室。绍剧本计一百十一出，其中“嫖院”、“登途”两出，改唱乱弹，可能系乱弹老艺人即兴之作。收入《浙江戏曲传统剧目汇编·绍剧》第八本；此外，尚有新昌胡卜手抄本，计一百一十出，与前良本比较，无“仁”集二十八出（即所谓“前目连”），又无“弄蛇”、“背疯”、“出鹤”、“收鹤”等二十七出，其余与前良本大体一致，存浙江省艺术研究所。

盘 夫 越剧剧目。源于弹词《十美图》。写明嘉靖三边总制曾铣被严嵩陷害，被满门抄斩。子曾荣改名外逃，严嵩不察，招为孙婿。婚后，曾荣以仇家女为妻，不入洞房。兰贞潜听，始知原委，且深明大义，同情曾荣，夫妻和好。此系姚水娟保留剧目之一。1953 年由姚口述，金松记录整理。1954 年浙江越剧团排演，胡汝慧导演；姚水娟饰严兰贞，陈佩卿饰曾荣，参加浙江省第一届戏曲会演，姚、陈获演员一等奖。同年参加华东区戏曲观摩演出，姚水娟又获演员一等奖，陈佩卿获演员二等奖。剧本收入《华东戏曲会演剧本选集》及浙江人民出版社出版的《小戏二十出》。



银 瓶 杭剧剧目。陆高平据民间传说编撰。写岳飞在朱仙镇抗金大捷后，遣张宪、王俊回朝报信，并在家书中嘱夫人将爱女银瓶许字张宽。张以祖传银瓶为聘礼，订下鸳盟。奸臣秦桧欲除岳飞，乃出谋敕封银瓶为公主，以拆散婚姻。银瓶察其奸，拒封，嘱张回营。秦又诬告张、岳谋反，戕害岳飞父子及张宪于风波亭。银瓶怒闯大理寺为父及夫明冤，欲叩阙上书，遭阻，遂扯下锦衣玉带与天子决裂，亲临法场与张诀别后，抱瓶投井，以示忠贞。1961 年由杭州杭剧团首演，导演傅昊平，作曲徐星平。田晓冬，舞美设计俞德明，技导尚荣芳；王漪德饰银瓶，徐民枫饰张宪，卢影湘饰秦桧。曲调以杭州滩簧为主，吸收杭曲“大陆板”、“平板”，既保持杭剧高亢激昂之长，又具杭州滩簧抒情优美之韵，演出达数百场。剧本现存杭州市文化局戏剧研究室。越剧亦有此剧目。



搭壁拆壁 姚剧剧目。黄韶据四明山唐田村真人真事编撰。写唐湾村女生产队长

单彩云，得知困难户冯元芳患病住院，住房又被台风吹毁，即借款帮其治病、修屋，不意遭到丈夫唐福林反对，闹得搭壁分家。分居后彩云和女儿仍以夫妻、父女之情待他，终于使唐回心转意，拆壁同居。此剧以隔壁串戏最为精彩，充分发挥姚剧重唱和戏曲时空自由的特点，语言乡土味重，表演生活气息浓。1964年由余姚姚剧团首演。导演黄承炳，唱腔设计严然；费凤鸣饰单彩云，胡永弟饰唐福林。剧本存余姚姚剧团。



葵花记　婺剧侯阳高腔剧目。明高一苇原著。写高彦真婚后进京赴考，得中后被丞相梁冀强赘为婿。其妻孟日红，在家割股疗亲，孝顺婆母。婆母亡，乃上京寻夫，却被梁冀用鸩酒毒死，抛尸井内，填土栽上葵花。日红得神佑复生，并获神书宝剑，从军立功，奉旨审问高、梁，最后惩办梁冀，宽容梁女，一夫二妻团圆。有前后两本，俗称《前后葵花》，常连演。现存老艺人江和义亲录全本，藏浙江婺剧团。

循环报　调腔剧目。写书生韩秀与平界方、莫廷德为友，平家境贫寒，被迫卖妻还债，韩赠银相助；而莫则垂涎韩妻方氏艳色，诬韩为寇，问成死罪。平愿代死，韩不从，即以酒将其灌醉，负其出逃。莫告发，韩复系于狱。方氏欲卖身救夫，及至莫府，方知莫之险恶用心，欲自尽以明志，被莫妻张氏所劝并纵其脱逃，被巡按李若清所救。后经李微服察访，案情大白，恶人伏法，韩夫妻团圆。剧本存新昌调腔剧团。瓯剧、永昆、台州乱弹均有此剧目。瓯剧又名《斩韩琪》，原为温州乱弹“老锦秀”四本高腔传统大戏之一。一人唱，众人帮唱，单用锣鼓司节，俗称“夹爆搭”；后“新益奇”、“竹马歌”、“润玉”、“大高升”等班均有演出，杂入乱弹、昆腔。民国十九年(1930)前后，“告状”一场又夹入部分江西乱弹词。因词句长，演唱吃重，逐渐插用乐器伴奏。瓯剧本藏温州市图书馆。



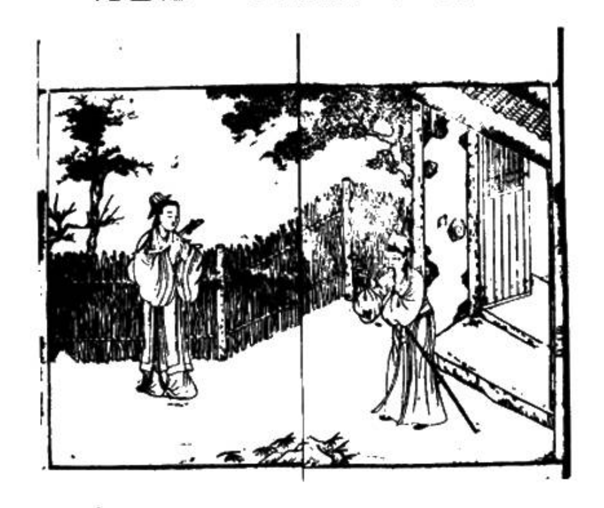
游园吊打　绍剧剧目。为《五美图》中一折。写唐德宗年间，奸相卢杞专权，害死边关总兵金庭邦，其子文铭逃亡，丁奉奉命捉拿，金被追逼跳入定国公朱文广花园躲避，为其女绣凤收留，允其暂栖身。丁奉搜园，见绣凤貌美，唆使卢杞之子卢廷宝调戏，被金痛打。丁

再出谋，纠集家丁夜闯花园强抢，金不敌被擒。幸得朱文广回府，拿下卢、丁，吊打后，责令其写下"服罪状"。此剧为名丑汪筱奎之代表作。虽属正剧，却具有较强的喜剧色彩，为观众喜闻乐见。丁奉一角，是为"二丑"的典型形象，"见了绵羊变老虎，见了老虎变绵羊"。丁奉的道白用绍兴方言，十分幽默风趣，亦庄亦谐，具有浓郁的乡土气息。



1956年，经顾锡东改编，由浙江绍剧团为纪念鲁迅逝世二十周年演出，至今屡演不衰。剧本存浙江绍剧团。

琵琶记　昆剧剧目。元瑞安人高明作。写蔡伯喈和赵五娘完婚后，奉父命进京赴试，得中状元，被牛丞相强招为婿。家乡遭灾，父母相继饿死，五娘罗裙包土埋葬后，身背琵琶乞讨进京寻夫。幸得牛小姐之助，得与伯喈相见。全剧以一夫二妇大团圆结束。浙江昆剧团尚能演出"扫松"、"描容"、"上路"等折。新昌调腔现尚保留"规奴"、"扫松"共四十四出，向有"全伯喈"之称。名旦奎柱饰赵五娘，名丑扬庆贤饰"抢粮"中的里正老婆和"落寺"中的五戒和尚，至今犹为老观众所乐道。永嘉昆剧注重剧情紧凑，一晚唱完，如"庆寿"、"逼试"、"南浦"三出缩成一出，"议婚"、"辞婚"、"陈情"三出合成一出。结尾处多了"主碑"等出目，写伯喈庐墓，张太公杖打"三不孝"。经常上演的折子戏有《辞朝》、《吃糠》、《赏荷》、《盘夫》、《汤药》、《剪发》、《描容》、《上路》、《书馆》、《扫松》等。表演明快，动作粗犷，富有民间生活气息。二十世纪六十年代初，杨银友扮蔡伯喈，章兴姆扮蔡母的"吃糠"一折，在杭演出获得戏曲专家们的很高赞誉。调腔本现存浙江绍剧院，永昆本存永嘉昆剧团。



赐马斩颜良　调腔剧目。取材于《三国演义》。写曹操自得关羽，乃赠金、封侯、赐马，礼遇甚厚，而关终不为所动。时，袁绍遣大将颜良、文丑攻曹，无人抵敌。操知刘备已投袁绍，施"一石三鸟"之计，为绝关投袁之路，乃激关自请出战，斩颜良、诛文丑，得胜而归。此剧为调腔特有剧目。调腔老艺人金品，功架好，嗓音旺，饰关羽一角，一声"小校们，与爷加鞭"，犹如石破天惊，五里之遥，能闻其声，至今被观众传颂。1963年，新昌调腔剧团杨荣繁、竺财兴、陈鹤春据传统抄本演唱；王意凯击鼓、主帮；魏阿定、潘永乾口述走板锣鼓；上

海音乐学院滕永然记谱、录音。剧本、曲谱与录音存新昌调腔剧团。（见左图）





朝外货　甬剧剧目。筱小民编剧。写姑娘春霞热爱集体，其父母则爱占公家小便宜。一天，春霞在晒场上晒队里的谷，见自家的鸡在吃，就将它赶走，并将谷子搬到别处晒。其父见晒场有空，即晒上自家的谷子后去烧焦泥，回来发现有鸡吃谷，不慎将它打死。不料这鸡正是春霞娘故意放出的，她以为这是公家的谷。夫妻两人得知自家鸡吃自家谷，被自家打死，公家谷早被女儿换了晒场，就大骂她“朝外货”。春霞爹烧焦泥时不慎引起火灾，被春霞扑灭。生产队长上门表扬春霞大公无私，爱护集体财产，批评春霞父母损公利己，差点烧了集体山林，老夫妻羞愧难言。1962年由宁波甬剧团首演，导演筱小民，舞美设计李耘耕，范亚琴饰春霞，金玉兰饰春霞娘，郭兴根饰春霞爹。剧本构思巧妙，风趣幽默，演出后深受观众喜爱，省内外众多剧团移植该剧。上海文艺出版社、浙江文艺出版社出版单行本。（见右图）

蛟龙扇　越剧剧目。张明根据老艺人口述改编。写总兵之子高德怀狩猎时救了宰相焦永之子焦豪，并得蛟龙宝扇。但焦豪不念救命之恩，反生觊觎宝扇之心，诬陷高私通外寇，致使高家满门抄斩。高携妹金英逃出，后失散，金英误入蕉府，被焦妹月娥收留。金英报仇心切，行刺焦永未成，亦赖月娥相助逃出焦府。翌年春，月娥随父游览西湖，不幸身陷蛇洞，其父悬赏救女。金英央告兄长往救，高以宝扇救了焦女。焦永父子再次恩将仇报，在洞口陈兵擒高，高忍无可忍，兄妹怒杀仇敌。1957年该剧由温州市越剧团首演，张明导演，黄湘娟饰月娥，陈雪渊饰高德怀，史玉英饰高金英，周鹏奎饰焦永，王凤鸣饰焦豪。此剧唱做并重，摸蛇洞一场，生、旦表演颇具特色。剧本存温州市越剧团。

槐荫树　婺剧西安高腔剧目。情节与明刊本《织锦记》（《槐荫记》）相近，写董永卖身葬母，孝行感动天庭，玉帝命七仙姬下凡，与其结为百日夫妻。七仙姬施展仙术，令老槐树

开口为媒，同往傅家上工。傅令其夜织彩锦一匹，始得收留。因有众仙女相助，未到天明，已如数织成。百日后，七仙姬将被召回天庭，遂告董以实情，夫妻含泪而别。次年，产一子，送回凡间。十三年后，其子索母，得道人指点，母子相会。此剧由老艺人江和义口述，其中“槐荫分别”一折，经刘甦、江和义整理，由浙江婺剧实验剧团首演。1954年，参加浙江省第一届戏曲观摩演出，获剧目、演出奖。同年参加华东区戏曲观摩演出，获剧本二等奖、演出奖，周越先饰七仙姬，周越桂饰董永。剧本现存浙江婺剧团。



赖婚记　越剧剧目。又名《马童宾抢亲》。写孙姑妹与邬玉林订婚后，继母陈氏嫌邬家贫寒，逼女另嫁恶少马童宾。孙不从，马仗势抢亲，误将陈氏抢入马府，丑态百出。马见计不成，又施骗婚诡计，孙落入虎口，丫鬟采莲巧作周旋，孙脱险境，马自坠法网。邬、孙终成眷属。原系余姚民间传说，后为“落地唱书”。清光绪三十二年(1906)改成越剧“路头戏”，为“小歌班”时期所常演。其中“赖婚”、“抢亲”几折，常单独演出。1981年，经张继舜、吕柏汀整理改编，由萧山县越剧团首演。导演石玉卿；施正萍饰孙姑妹，田军饰邬玉林，王敏饰马童宾。剧本载《剧本选辑》第七辑。

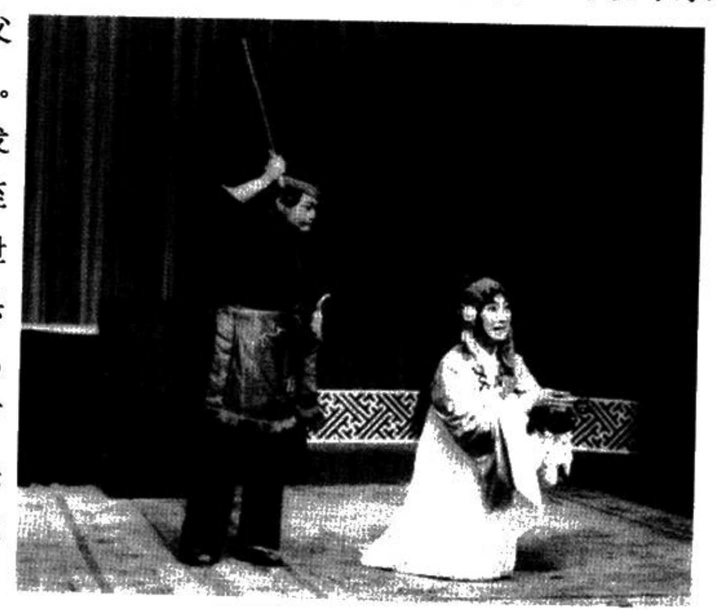
雷公报　瓯剧高腔剧目。又名《周白琪》。写苏州周白琪为人刁恶，在金贤达家管帐，因赌博亏巨银，被金赶出。在城隍庙偶遇于良夫妇，见于妻丁氏貌美，即延至家。正巧金来周家讨账，周指使丁氏着素衣前往送茶，诱惑之；托言丁氏新寡来此，金受惑，纳丁氏为妾，周得重入金家管帐。周暗杀丫鬟秋香，诬陷金子于狱；又用药酒毒死金，赶走于良，霸占丁氏。按院苏冰文无法审明，最后周白琪被天雷殛死。清咸丰年间温州乱弹老锦秀班已列为八十四本传统大戏之一。初为纯粹的高腔戏，到民国十九年(1930)前后，掺唱昆曲和江西乱弹，为当家旦重头戏。瓯剧老艺人春姆饰丁氏，送茶表演，身段优美，做工细致，虽有挑逗动作，但仍不失正旦俏中带羞的表演风格，有别于风骚、轻佻的花旦。周白琪贪财爱色，心狠手辣，至今民间还流传着“做人勿学周白琪”的谚语。剧本存温州瓯剧团。

雷雨夜　越剧剧目。尤文贵编写。写雷雨之夜，三个漏网匪徒，逃到渔民岩青嫂家中，以其子为人质，不准她暴露秘密。岩临危不惧，设圈套将匪徒锁进谷仓，迅速报告民兵，捕获了匪徒。由龙泉县越剧团首演。导演李冰、叶根昌，作曲周大风；陈彩霞饰岩青嫂。1957年参加浙江省第二届戏曲观摩会演，获剧目二等奖、导演奖、表演奖。剧本于1955年由《剧本》月刊发表，浙江人民出版社出版，上海、河南、中国青年出版社出版沪剧、豫剧等移植改编本。

碧玉簪　越剧剧目。民国九年(1920)马潮水据婺剧同名传统剧目改编。1956年,佘惠民又重新整理改编。叙尚书之女李秀英许配秀才王玉林,表兄顾某觊觎不得,遂贿通媒婆,窃得李之碧玉簪,并伪造情书,置于新婚洞房之中。王果中计,疑妻不贞,深夜独坐,隐几假寐。秀英恐其受寒,三次为他盖衣,均遭恶言羞辱,李母前往责问,亦遭反唇相讥。真相大白后,玉林高中,亲送凤冠向秀英赔情,夫妻和好。同年由杭州越剧团首演,罗建中导演,张琴娟饰李秀英,安素芳饰王玉林,汪如亚饰婆婆。1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出,获剧本二等奖。剧本于1957年由东海文艺出版社出版。后又经上海越剧院整理改编,成为金(采凤)派代表剧目,并拍成彩色电影,影响甚广。婺剧亦有此剧目,以秀英为其父踢死、顾某送官问斩、玉林愧恨碰死的悲剧结局,人称"三家绝"。剧本佚。



碧桃花　婺剧徽调剧目。写忠良之女洪苏秀投亲不遇,卖身胡府为奴。中秋吟诗,胡公子文贵慕其才而两情相投。胡父大怒,将洪拷打昏死,弃于西湖之滨。后被碧桃庵主持智玄所救,留庵带发修行。胡父恐文贵在家分心,将其送至庵中攻读,二人不期而遇。事为小尼泄露,文贵被迫离庵外逃。胡父诬洪谋杀文贵,将洪打入死牢。牢婆知洪冤枉,认作义女,洪在监中产下一子。上司下文,洪将被斩,牢婆含泪为之备酒诀别。文贵得中,赶到法场救妻,其冤遂白。文贵携妻、子及牢婆等,弃家赴任,胡父后悔莫及。1960年经顾钟彝、谭伟(执笔)加工整理,删去桃花仙子将胡公子摄走情节,由金华市婺剧团首演,至今盛演不衰。1982年,该剧在全国首次徽调、皮簧声腔学术讨论会上,演出"拷打"、"提牢"二折,由叶根仙饰牢婆,倪忆萱饰洪苏秀,深受赞扬。现为浙江婺剧团保留剧目。剧本存浙江婺剧团。



鲛绡记　昆剧剧目。明沈鲸著。写宋代魏从道之子必简,与沈必贵之女琼英有婚姻之约。必简长,持传家宝鲛绡为聘,前往完婚。财主刘均玉羡琼英才华,欲强纳为媳,为琼

英所拒。刘谋于讼师贾主文，诬魏与沈结党谋刺秦桧，于新婚之时，将两家逮捕，必简与沈被判充军，魏被问斩刑。后，魏为人所救，遇赦；必简为刘琦重用，因抗金有功，授元帅之职。唯沈氏父女流放崖州，琼英又为张彪觊觎，沈不允，遂被害。幸琼英为张叔夜卫护，避居尼庵，得不死。元宵夜，叔夜庆寿辰，鲛绡为彪所夺。必简审理此案，见鲛绡，知原委，遂革彪职，刘被问罪，与琼英团聚。此剧为昆剧常演剧目，明万历间首辅申时行家班，以此剧闻名于世，人称“申《鲛绡》，范《祝发》”。《万壑清音》、《缀白裘》收录《草相》、《写状》、《狱别》、《监绑》等出。现昆剧仍能演前两出，《写状》为王传淞擅演，饰贾主文，毕尽其奸恶、贪婪之态，为观众所赏。传奇今存清顺治间抄本，《古来戏曲丛刊》初集据以影印。

蕉帕记　越剧剧目。明单本原著。写书生龙骧属意于胡章之女弱妹，杭州有狐仙，修炼多年，需得阳精，方能成正果。乃化作弱妹，与龙私会，并以蕉叶帕为赠。事成，狐仙感其恩，即以蔷薇花化作金钗，促进龙与弱妹结合；复显神通，使龙夺得状元，解救了被敌军围困的胡章。此剧于1981年由贝庚、洪毅（执笔）改编为越剧。同年，由杭州越剧团首演，赵慕寒、章驷群导演，厉行佳、沈品良作曲，俞德明舞美设计；王颐玲饰白玉英，高爱娟饰龙骧，王漪德饰胡弱妹。获中国戏剧家协会浙江分会创作剧目奖。剧本刊浙江艺术研究所《剧本选辑》第一辑。



翻天印　金华昆剧传统剧目。取材于《封神榜》。写商纣王迷恋妲己，荒淫无道。武成王黄飞虎，反出朝歌，投奔西歧周文王。周兴兵伐商，商将丘引，求其师火灵圣母相助。广成子用翻天印助周，打死火灵圣母，火灵之师通天教主，率众妖摆下诛仙阵，以拒周兵。太上老君、准提道人等众仙破了诛仙阵，周文王、姜子牙、黄飞虎率众杀奔朝歌而去。此剧为武功戏，人物众多，场面热闹，共有五十九个角色，故演员均须一人兼演多角，表演上也别具风格。演出本由原何金玉昆班老艺人吴德金所传。总纲已佚，仅存吴水和手抄的“请令”、“劈头”两折和何增土保存的二花折子提纲，现存武义县文化局。

麒麟带　湖剧剧目。又名《活捉姚麒麟》，取材于浙北一带民间传说。写安吉客栈少女张彩贞，与湖州小贩姚麒麟相爱，怀孕事露，在族长威逼下，自缢身亡。张彩贞鬼魂得悉姚早已负心，由义兄李世忠带领，至湖州规劝，质问。姚毫无悔悟之意，即用定情之物麒麟带将其勒死。原系湖州滩簧艺人口授的“三小”幕表戏。1952年，同乐湖剧团童俊勇、田燕红等曾改为不出鬼的爱情戏，更名《姚麒麟负张彩贞》。1956年，刘甦重行改编，增添李世

忠见义勇为的关目，突破“三小戏”的格局，扩大了行当。“赶路”一场载歌载舞，在表演风格上保持了湖剧质朴细腻、说唱见长的特点。唱腔上运用湖州滩簧基本调及其化腔“吹拉式”、“三环”等，并吸收当地山歌、小调。舞台布景用民间剪纸图案，配以竹器道具，有浓厚的竹乡色彩。1957 年由湖州市湖剧团首演，导演寿伟生，舞美设计裘云飞；孙魁英饰姚麒麟，许丽娟饰李世忠，徐素琴饰张彩贞。观众争观，一时轰动，老艺人感慨说：“《麒麟带》救活了湖剧。”同年参加浙江省第二届戏曲观摩演出，获剧本一等奖，导演二等奖。“定情”、“宿店”、“赶路”三场灌制了唱片。剧本于 1957 年由东海文艺出版社出版。



音　　乐

声腔与腔调

数种声腔同台演出，逐渐衍化为一个剧种拥有多种声腔与腔调，是浙江省戏曲音乐的一大特征。那些古老的南曲、余姚腔、海盐腔等曾在中国戏曲史上占有重要地位的声腔，均曾在浙江有过一个时期的繁荣，并给其后的各戏曲声腔剧种的发展以影响。其后的昆腔、高腔和乱弹等声腔的影响则一直延续到今天。各种声腔带着自己的个性进入各个剧种，在成为各剧种的组成部分之后，又纷纷打上了每个剧种的烙印，有了新的发展。加之在说唱音乐、明清俗曲基础上产生的越剧等新兴剧种的兴起，也就形成了浙江戏曲音乐丰富多姿的局面。

南　曲　是早期南戏（又称永嘉杂剧或温州杂剧）的声腔。“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣”（徐渭《南词叙录》）。除此之外，它还从传统音乐（如唐宋大曲、诸宫调、唱赚、转踏）、北曲、少数民族音乐（如番曲）以及宗教音乐（如佛曲、道曲）中吸收了不少东西。南曲的音乐结构比较自由，基本上属曲牌联缀形式。它没有严格的宫调规范，唱词也不讲究平仄声律，只求顺口可歌，但“须用声相邻以为一套”（徐渭《南词叙录》），如〔黄莺儿〕之后继以〔簇御林〕，〔画眉序〕之后继以〔滴溜子〕之类。南曲曲牌各行脚色多可通用，但生、旦多用词体歌曲；净、丑多用民歌小曲。在演唱形式上则有独唱、对唱、齐唱（习称“合”）、帮唱等多种形式。南曲在发展过程中，充分吸收北曲的长处，并创立了“南北曲混用”形式。南曲每到一地，又与当地民间音乐相结合，繁衍出许多新的地方戏曲声腔。明代浙江的余姚腔、海盐腔以及只知名称，无史料记载的杭州腔、义乌腔等声腔的出现，就是古老的南曲传统和各地民间音乐、方音土语相结合的结果。

高　腔　包括调腔剧种中的调腔、绍剧中的调腔、诸暨乱弹剧种中的调腔、宁海平调剧种中的平调、瓯剧中的高腔（曾称瑞安高腔）、台州乱弹剧种中的高腔、松阳高腔、醒感戏中的高腔和婺剧中的西安、西吴、侯阳高腔。前六种比较接近，且多相似之处，一般认为它们均属明末清初流行于绍兴一带调腔的流变；后几种共性较多，一般认为与弋阳、徽州、

青阳、四平、义乌等早期声腔关系密切。

各种高腔，多具“向无曲谱，只沿土俗”、“一唱众和、其节以鼓，其调喧”、“错用乡语”、“滚调”等特点，并以众多曲牌为其唱腔的基础。高腔在流传过程中，与当地民间音乐及方音乡语相结合并受不同类别的戏曲音乐影响，形成了各自的个性特色。入清以后，随着乱弹、皮簧等声腔的相继勃兴，以及“高、昆、乱”、“高、昆、徽(包括徽乱、皮簧、昆腔、时调等声腔)”、“高、乱、徽”等几种不同声腔的合班演出，更促进了各种戏曲声腔的交流、演变和发展。如西安高腔、侯阳高腔、西吴高腔、松阳高腔、平调、醒感戏中的高腔，均增加了管弦伴奏；其中的西安高腔、松阳高腔还出现了管弦演奏的“小过门”；侯阳高腔则强调了钿胡(提琴)与横风(曲笛)在演奏时的支声复调效果。

高腔承袭早期南曲的传统，唱腔的音乐结构属曲牌联缀体(调腔已形成部分固定的套式)；其多数曲牌仍沿用南、北曲的曲牌名称，但在唱腔音乐上已起了较大的变化。其中的北曲曲牌多已南化，变成五声音阶的曲调并统一于高腔音乐的风格之中。

各地高腔里，凡符合原来词格的曲牌，多是早期南戏唱腔经过长期辗转流变之后的产物；因而，各种高腔里的这类同名曲牌，往往在曲调的基本轮廓和调式色彩上仍十分相近，显示出它们之间的同源关系。凡词格与牌名不符的曲牌，则多因随意加滚及“向无曲谱”、“顺口可歌”、“随心令”等原因而改变了原来的曲牌形态(如将腔句配上了新增的唱词，或将叠板配上了原词格中的唱词等等)；各种高腔里的这类曲牌，其唱腔音乐各具个性，往往显示了各自的地方特色。有些高腔，还从当地流行的民间音乐中吸收、创造了新的曲牌；这类曲牌具有更鲜明的个性。

各种高腔的曲牌，按其音乐素材和调式色彩的异同，多可归纳成若干类别。所有类别的曲牌，基本上都属五声音阶；少数曲牌里出现的“**4**”、“**7**”二音及其它变化音，仅作装饰音使用，或构成移宫；个别北曲曲牌，因尚未充分“南化”，故而保留着一些七声或六声的痕迹。

高腔曲调以级进为主，间以四、五度或个别七、八度跳进；常出现向属音、下属音移宫；腔句的尾音常呈下滑趋势。

各种高腔均拥有散板和无眼板($\frac{1}{4}$拍)两种节拍形式。此外，调腔和平调还有一眼板($\frac{2}{4}$拍)；瓯剧高腔和台州乱弹剧种高腔则多了一眼板和三眼板($\frac{4}{4}$拍)。高腔的切分节奏都比较突出。

各种高腔的帮和(即帮腔或接腔)形式不尽相同(例如调腔的分层次帮和，醒感戏高腔的加衬字帮和；侯阳高腔根据不同行当脚色的发音特点进行帮和等)，但人声帮和时一般都采用与之相适应的“靠腔锣鼓”，并将靠腔锣鼓延续一两个小节以起到两个腔句间的“过门”作用。靠腔锣鼓根据剧情需要分别采用大锣或小锣。

高腔唱腔音乐只依靠口口相传的形式流传，向无曲谱记载。但在调腔和松阳高腔的一些手抄本的唱词旁，往往标记着一些带提示性并可帮助记忆的符号，用来分别表示曲调走向、板位、重句以及拖腔的长短等。

昆　腔　昆腔由姑苏传入浙江后，长期流传于浙江各地，逐渐与方音乡语相结合，并融入民间音乐或其它戏曲成分，形成为永嘉昆剧（简称永昆）、金华昆剧（简称金昆）、宁波昆剧（简称甬昆）等地方戏曲的声腔。因声腔渊源及流传地域的关系，调腔、宁海平调和绍剧三个剧种中昆腔的音乐，其特点与甬昆相近；婺剧中昆腔的音乐与金昆相近；瓯剧和台州乱弹剧种中昆腔的音乐与永昆相近。至于浙江省昆剧团所用昆腔音乐，除唱念带有浙音外，其它方面则与苏昆更为接近。

昆腔的众多曲牌承袭南、北曲传统，也分称为南、北曲。无论是南曲还是北曲，其唱词都有一定的词格。唱腔的音乐结构属曲牌联套体。有“南曲联套”、“北曲联套”和“南北合套”三种组套形式。南、北曲都有三眼板（$\frac{4}{4}$拍）、一眼板（$\frac{2}{4}$拍）、流水板（$\frac{1}{4}$拍）和散板；南曲还有赠板（$\frac{8}{4}$拍）。南曲有许多称为“集曲”的曲牌。“集曲”即取若干首曲牌中的某些片段（保持其板眼及与其相适应的词格），重新组合成一首新的曲牌。如〔梁州新郎〕即由〔梁州序〕和〔贺新郎〕两曲的片段组合而成。

地方化了的各种昆腔，多具有演唱速度较快，曲调比较朴实无华的特点。其南曲中不用“赠板”（原“赠板”处均击实板）；有少数北曲也已在长期演唱过程中南化（其“4”、“7”二音消失，变成五声音阶曲调）了。一些地方色彩较浓的昆腔，因在演唱方面不讲究，唱腔在比较口语化的同时，显得比较平直而殊少韵味。

昆腔普遍使用工尺谱，永昆和金昆除用工尺谱外，还使用一种分别称为“三点指”、“三指板”的谱式来记录唱腔的板眼。

乱　弹　包括婺剧中的乱弹（由乱弹和徽乱组成）、绍剧中的乱弹、瓯剧中的乱弹、台州乱弹剧种中的乱弹、诸暨乱弹剧种中的乱弹（由乱弹与徽乱组成）、和剧中的乱弹与宁海平调剧种中的乱弹等七种。前四种乱弹，在唱腔上各具特色；诸暨乱弹剧种中的乱弹，除属徽乱的拨子和京剧的拨子相近外，其中则分别与婺剧或绍剧的基本一样；和剧的乱弹则与瓯剧的乱弹基本一样，只是前者多唱反乱弹，后者多唱正乱弹而已；宁海平调剧种中的乱弹已无资料留下。在甬剧、越剧、醒感戏中所吸收的部分乱弹的曲调，则多从当地流行的乱弹声腔中吸收而来，因而前二者与绍剧的乱弹相似，后者则与婺剧的乱弹基本一样。

乱弹唱腔包括以三五七为代表和以二凡为代表的两类。前者融有高腔和昆腔的某些特点，后者则与北方梆子相近。一般认为它们系（分别于清中叶以前形成于皖南一带的梆子腔班中）梆子秧腔（即昆弋腔、简称梆子腔）和梆子乱弹腔（简称乱弹腔），由石牌腔（班）和徽班先后带入浙江后复经演变而成的。上述两类唱腔，在不同剧种里的形态多有变化，

其称呼也不尽相同。

以三五七为代表的这类唱腔，由两部分组成：

第一部分如婺剧的乱弹尖和龙宫、绍剧的扬路（或也称昆腔）等都是，瓯剧也有这种唱腔，但无专用名称。这部分唱腔包括一些兼具昆、弋特点的、以工尺谱口授或有工尺谱记载的定腔定谱的专曲专用唱腔，其唱词格式与高腔相似，既有长短句体，也有以齐言句为主的较自由的类似高腔滚唱句的格式；唱腔的音乐结构或为曲牌联缀体，或为遗留有曲牌联缀痕迹的体式。前者如婺剧、绍剧里的《昭君和番》（又名《昭君出塞》）一剧的唱腔，其唱词与清中叶成书的《缀白裘》中梆子腔（一作昆弋腔）《青冢记·送昭、出塞》基本相同，绍剧至今还保留了〔梧桐雨〕、〔三（山）坡羊〕、〔竹枝筒（词）〕、〔弋阳调〕等曲牌名称（《浙江戏曲传统剧目汇编》）；后者如婺剧的《贵妃醉酒》、《山伯访友》、《浪子踢球》、《扫秦》、《打樱桃》、《芦花絮》（有人又将《打樱桃》、《芦花絮》归入第二部分的芦花），绍剧的《贵妃醉酒》、《买胭脂》，瓯剧的《买胭脂》、《浪子踢球》等剧的唱腔即是。

第二部分为婺剧的三五七、芦花（原名梆子调，又名芦花梆子、安春调或平板），绍剧的三五七、扬路、西路三五七，诸暨乱弹的三五七、正宫三五七、扬调，及瓯剧、和剧的〔正原板〕、〔反原板〕等，台州乱弹的〔紧中慢〕等。这部分唱腔的唱词基本句式以七字齐言上下句为主，十字齐言上下句为次；另外还兼有长短句。唱腔的音乐结构属既具板式变化体雏形，又留有曲牌联缀痕迹的体式。

以二凡为代表的一类唱腔也由两部分组成。第一部分为婺剧、绍剧、诸暨乱弹等剧种中的二凡，瓯剧与和剧中的二汉，台州乱弹剧种中的二焕，绍剧中的西路二凡。第二部分为婺剧与诸暨乱弹剧种中的拨子，瓯剧、和剧与台州乱弹剧种中的洛梆子。这两部分唱腔的唱词，以七字或十字的齐言上下句式为基本句式；基本句式加上衬字衬词或叠句的则为变化句式。唱腔的音乐结构属板式变化体；其所包含的各种曲调，在婺剧、绍剧、瓯剧、台州乱弹等不同剧种里，名称多有差异，调高也不尽相同。

乱弹声腔中两类唱腔的主要伴奏乐器：以三五七为代表的第一部分唱腔均用笛子（绍剧用札笛，其余剧种均用曲笛。下同）；第二部分唱腔也用笛子，威武之曲，婺剧和绍剧用唢呐。以二凡为代表的第一部分唱腔，绍剧用板胡，其余多用笛子（婺剧的〔夹板流水〕、〔紧皮〕及某些〔导板〕用板胡，〔商音二凡〕用二胡，台州乱弹剧种的〔西皮二焕〕用叫箕），若需烘托强烈气氛或遇威武之曲，婺剧用小唢呐并常伴以大锣大鼓，绍剧用唢呐；第二部分唱腔用小唢呐（台州乱弹剧种有时用板胡、瓯剧有时用笛子、婺剧有时用徽胡或笛子，若要烘托强烈气氛，则用唢呐配以大锣大鼓）。

皮簧腔　皮簧腔系的音乐，主要保留在婺剧的皮簧声腔里；瓯剧、和剧与台州乱弹剧种诸皮簧声腔留下的资料很少；诸暨乱弹剧种的皮簧腔则与京剧皮簧相近，也没留下有关的文字和音响资料。

皮簧因来自徽班，在瓯剧、台州乱弹、和剧等剧种里，均习称"徽调"；在婺剧和诸暨乱弹剧种里，则将皮簧与当年由徽班一起传入的龙宫、芦花、拨子(前三者又称徽班乱弹)、时调、昆腔等统称为"徽戏"。

皮簧的唱腔包括西皮唱腔和以二簧为代表的一类唱腔。

以二簧为代表的一类唱腔，由小二簧(婺剧称小二簧、台州乱弹剧种称二簧平板、诸暨乱弹剧种称平二簧)、老二簧和二簧三部分组成。小二簧与乱弹中以三五七为代表的一类唱腔关系密切，其唱腔的音乐结构属既留有长短句的曲牌痕迹，又具有某些板式变化因素的体式。这部分唱腔，除台州乱弹剧种尚留有《渭水访贤》中的一段〔平板〕外，其余的则全保留在婺剧的小二簧里。除小二簧外，皮簧中的老二簧、二簧和西皮唱腔的唱词基本句式均为七字或十字齐言上下句；基本句式加上衬字衬词或叠句的则为变化句式。唱腔的音乐结构属板式变化体。

皮簧唱腔的主要伴奏乐器：老二簧用唢呐；小二簧用徽胡（定"$\underset{\cdot}{5}$ — 2"弦）；二簧与西皮，除个别唱段用吹管乐器及西皮中的〔慢垛子〕改徽胡为二胡（婺剧定"1 — 5"弦，其它剧种仍定"$\underset{\cdot}{6}$ — 3"弦）伴奏外，其余全用徽胡（西皮定"$\underset{\cdot}{6}$ — 3"弦，二簧定"$\underset{\cdot}{5}$ — 2"弦）伴奏。

皮簧中的西皮、小二簧、老二簧、二簧、反二簧等都有自己的剧目，但也可共用于一剧。在瓯剧《蝴蝶杯》、《玉蜻蜓》等以唱皮簧为主的剧目里，还不同程度地夹唱一些属于乱弹声腔的唱腔；婺剧《天缘配》则前用芦花后转二簧，《烈女配》前用芦花后转西皮。另外，皮簧腔系的剧目与乱弹腔系的剧目一样，往往也采用一些"昆引"及昆腔曲牌。

滩　簧　滩簧源于〔摊簧调〕、〔南词弹簧调〕等明清俗曲。在江、浙一带，有些与花鼓小戏结合，形成花鼓滩簧，又称"后滩"，曲调比较通俗；有些受昆腔、乱弹等戏曲影响，逐渐形成滩簧小戏，又称"前滩"，曲调比较典雅；两者在腔调上同属滩簧系统。甬剧、姚剧、湖剧均属花鼓滩簧(甬剧后来又吸收了四明南词和绍兴乱弹的部分曲调)。婺剧、和剧、瓯剧、台州乱弹等多声腔剧种里的前滩，除台州乱弹剧种习称"词调"外，皆称"滩簧"；后滩则多归入时调。杭剧在 1961 年以后，也吸收当地曲艺音乐——杭州滩簧为己所用。

前滩主要曲调的唱词基本句式以七字齐言上下句为主，十字齐言上下句为次；辅助性曲调的唱词，除个别(如"十三板")只有一句基本句式为七字或十字的唱词外，其余曲调的唱词，有的基本句式为七字或十字齐言上下句，有的则有长短句。其唱腔的音乐结构属既留有曲牌联缀痕迹，又兼有某些板式变化的体式。后滩基本调的唱词基本句式多为七字句，少为十字句(清唱时的唱词较灵活)；辅助性曲调的唱词，有的基本句式为七字或十字齐言上下句，有的则为长短句。其唱腔的音乐结构属既留有曲牌联缀痕迹，又有以"起、平、落"为代表的体式(有的还兼有板式变化)。

前滩与后滩的主要伴奏乐器：前滩用二胡，定 D 调"1 — 5"弦。后滩因剧种不同，所用的主胡也不尽相同。

明清俗曲　指明清两代时兴的民间曲调。这些曲调或作为小戏的专用调，或作为大戏的插曲，为众多地方剧种所广泛采用。各地方剧种对明清俗曲的称呼不一，如婺剧、瓯剧习称“时调”，绍剧习称“杂(或俗)曲小调”；醒感戏则直呼为〔毛头腔〕、道士腔等等。

明清俗曲所包含的唱腔很多、很杂，其中多数为其它省份地方剧种所共有，如婺剧《王婆骂鸡》的〔骂鸡调〕、《李大打更》的〔什景调〕、《走广东》的〔广东调〕、《小补缸》的〔补缸调〕；瓯剧《探亲相骂》的〔银绞丝〕；绍剧《别妻》的〔五更转〕等等；也有一些为浙江某些剧种所独有，如醒感戏《毛头花姐》中的〔毛头腔〕、瓯剧《过二关》中的〔芙蓉草〕等。为多数省份地方剧种通用的明清俗曲，经舞台演唱，也因语言等关系而有了各自的地方特色。

明清俗曲的唱词词格多样，唱腔的音乐结构属曲牌联缀体(在婺剧和瓯剧中被称为时调的后滩，其音乐结构同后滩)。其伴奏乐器无严格规范，常因演出条件而异。

浙江地方戏曲声腔除前述各类外，还有：由嵊县落地唱书中吟哦调派生并发展起来的越剧腔调；由赣东采茶戏唱腔音乐演变发展而成的、睦剧的湖广调、三脚调、杂调；在宣讲《宝卷》的宣卷调基础上吸收它类腔调发展形成的杭剧武林调；为诸暨乱弹剧种所采用的北方梆子。

过场曲牌和锣鼓经

地方戏各剧种均拥有一定数量的过场曲牌，分别用于喜庆、宴会、发兵、升堂等戏剧场面。一般分为两类：一类以唢呐为主奏乐器。其中用大唢呐吹奏的，常伴以大锣、大鼓、大钹、小锣等打击乐器；用小唢呐吹奏的，则多伴以板鼓、小锣、小次钹。另一类以笛子或丝弦乐器为主奏乐器，视情况伴以板鼓，小次钹、狗叫锣等打击乐器。这些曲牌的来源大致有三：一是来自唱腔曲牌。如为各剧种所普遍采用的〔风入松〕、〔急三枪〕等，原来均是昆腔的唱腔曲牌；松阳高腔的〔饮酒歌〕、〔满堂红〕等，也系由本剧种的唱腔曲牌衍变而来。二是采用当地流行的民间曲调，如杭剧的〔十八送〕、〔十只麻雀〕等，原来均为民间小曲；婺剧、绍剧的〔将军令〕、〔水龙吟〕原来均为民间古曲等。三是二十世纪五十年代以后，由新音乐工作者为新编剧目创作的曲牌。同一曲牌流传到不同剧种之后，往往因各剧种音乐风格的不同而形成差异。多数曲牌可根据转接唱腔和配合表演的需要，在任何句子上起奏或终止。

各剧种的锣鼓经，虽有不同程度的相同之处，但每个剧种又因条件和使用要求的不同，而在乐器品种、音色、调门的选择上，乐器的数量和组合配置上，演奏节奏型的花样上，均有所不同，致使各剧种的锣鼓经都具有自己的个性和特色。

在调腔、婺剧、瓯剧、台州乱弹、和剧等剧种里，鼓师还有一种特殊的演奏技巧(婺剧称“风鼓”，其它的均称“脚鼓”)：即将右脚跟压在鼓面，根据需要进行滑动，左右手随着脚跟的滑动进行滚击，用以表现风声、水声、惊慌情绪、腾云驾雾、飞檐走壁等，稍变击法，还能产生人物发抖、滑跌，及在水中冒气泡等象征性的音响效果。

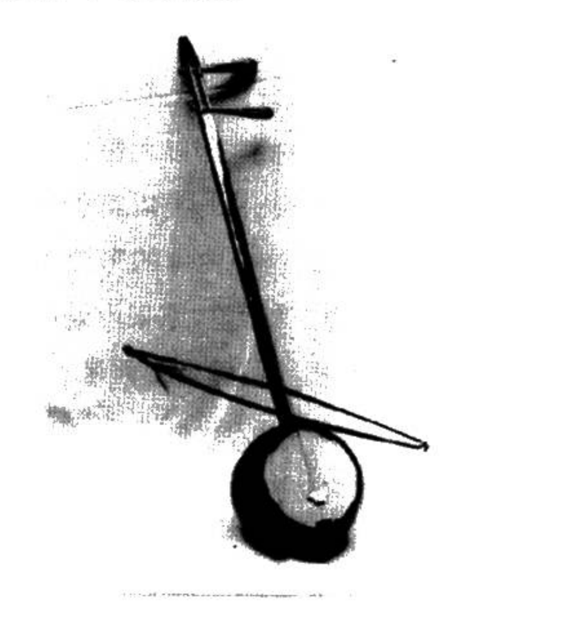
过场曲牌和锣鼓经除了配合各剧种的唱、念、做、打外，还用于“闹台”。“闹台”(在各剧种的称呼不尽相同)用来招徕观众、遏止喧哗，或用以显示剧团的实力和水平。它包括用打击乐的、用管弦乐的，及两者合用的几种演奏形式。它与民间流行的器乐曲牌、锣鼓经关系密切，为当地群众所喜闻乐见。

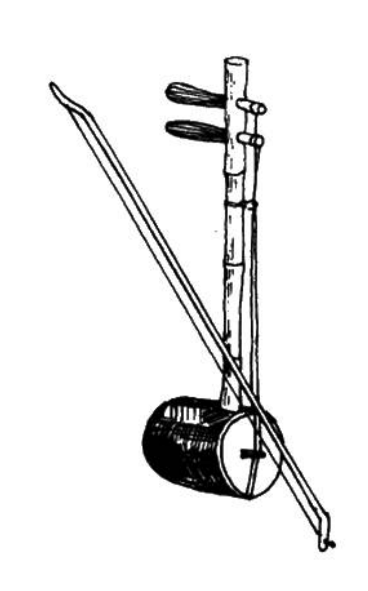
乐 队 与 乐 器

各地方戏剧种的乐队，传统多称之为“场面”或“后场面”。乐队体制及其沿革情况，因各自的历史不同、条件不同，也各有特点，但多经历了由小到大的发展过程。

各剧种的乐器大多相同，传统乐队中较有特色的乐器有：

提琴：又称瓢胡、提胡、钿胡或钱胡，中音拉弦乐器。为金华昆剧、(清末以前)永嘉昆剧、婺剧(其中的昆腔和较早期的俟阳高腔)的重要辅助性乐器。形似椰壳板胡，但体积大得多，以白葫为壳，以梧桐板蒙面，背面雕有铜钱图案。无千金。琴杆像小三弦的杆一样，杆长约一米零五。用老、中两根丝弦，以“ 3 — 6 ”四度定弦。玉竹系马尾作弓，弓长八十五厘米”。(见左图)



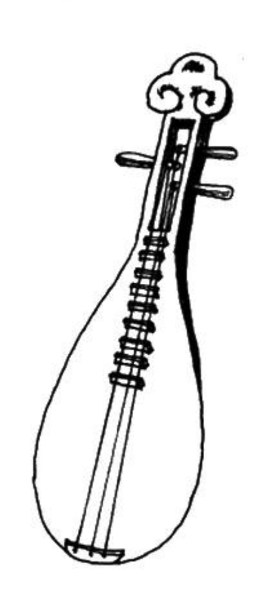


竹筒板胡：拉弦乐器。除为绍剧早期班社的二凡和诸暨乱弹剧种早期班社的北方梆子等两种腔调的主要伴奏乐器外，还为婺剧、绍剧以及诸暨乱弹等剧种较早期班社中乱弹的重要辅助性乐器。琴杆竹制，长约六十厘米。琴筒亦为竹制，内径约八至九厘米，多以梧桐板蒙面。两根弦分别为老、中丝弦。玉竹系马尾作弓，弓长约八十厘米。音色脆亮。(见右图)二十世纪五十年代后多改用红木筒、红木杆、钢丝弦。

徽胡：又称小胡琴或科胡，台州乱弹剧种称叫箕，拉弦乐器。为婺剧和诸暨乱弹剧种中

拨子、西皮、二簧类(除老二簧外),以及瓯剧、台州乱弹剧种、和剧中徽调(即西皮、二簧)的主要伴奏乐器。琴杆红木制成,长约五十厘米。琴筒竹制,内径为四点五厘米,一端鞔以蛇皮。玉竹系马尾作弓,弓长约八十厘米。琴弦用丝弦。二十世纪五十年代起有改用钢丝弦的。持琴的姿势为“朝天一柱香”——琴杆对准鼻梁,不得倾斜。左手为“一把抓”式,以手指的第二关节按弦,多用滑揉指法。音高而亮,且富特色。(见左图)



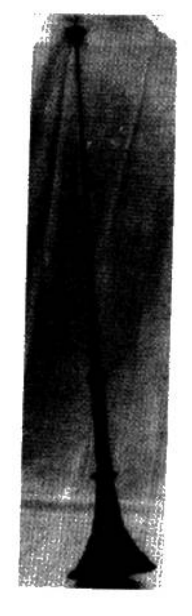


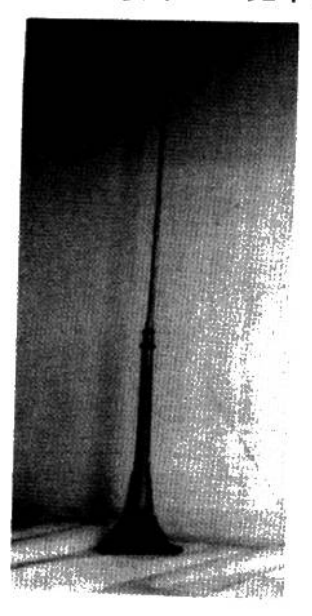
金刚腿：又称牛腿琴，绍剧、姚剧、越剧均称斗子，弹拨乐器。为婺剧、绍剧、台州乱弹等剧种中伴奏乱弹唱腔的重要辅助性乐器。后也为越剧早期班社及姚剧所用。形如柳琴，但较小。九片档，三根弦。中、外弦用中丝弦，发同度音（g^2）；内弦用老弦，定音为c^2；三根弦在尺调为“5 — 2̇ — 2̇ ”，在正宫调为“1 — 5 — 5 ”，在小工调为“4 — 1̇ — 1̇ ”。用牛角片弹奏。演奏姿势除绍剧用“托肩弹拨式”（即把琴托在肩下胸前，左手托琴按拍，右手手腕顶住琴端拨弦）外，其它剧种均用“环抱式”（个别演奏者，有时为表现自己技艺之高超，故意把琴高举过头顶演奏）。（见右图）

先锋：又称挑子，调腔剧种和宁海平调剧种称大喇叭，绍剧称号头，瓯剧称先锋、七星号、长号、长尖或招军，铜管乐器。为调腔、宁海平调、松阳高腔、醒感戏、金华昆剧、婺剧、绍剧、瓯剧等古老剧种所用。常用于闹台、点将、偷营、鬼神出没（调腔剧种和绍剧在鬼神出没时不用先锋而用目连号。醒感戏也不用先锋而用山火筒）等场合。先锋共分三节（调腔与宁海平调两剧种只分两节），伸缩自如，形如喇叭。顶端小口内径约零点五厘米，下端喇叭口直径约十七厘米，全长约一百四十五厘米。主要发“1̂ — 5̂ —”两个连奏的延长音，快慢有别。（见下页左图）。

目连号头：铜管乐器。用于调腔剧种和绍剧一些大戏中出鬼魂、跳无常等场合。其形制与前述的先锋相似，也分三节，但管子比先锋细，发音比先锋尖。绍剧能发“1 ”、

“2”、“3”三个音，调腔能发“1”、“3”、“5”三个音，一定要有两支配对使用，一起吹奏同度音。其音阴森、凄凉。（见中图）







大筒：又称老虎筒，金华昆剧称号筒，绍剧称铜角或闷头，铜管乐器。为调腔剧种、金华昆剧、婺剧、绍剧所用。用于模拟虎啸，在“闹台”或“闹二台”中还用来与先锋一起吹奏。铜制、两节，上细下粗、能伸缩。顶端小口内径约零点七厘米，下节长三十八厘米。除调腔艺人能吹两个音外，一般多只能吹一个音。发音浑厚、宏亮。（见右图）

和尚鼓：绍剧称斗鼓，台州乱弹剧种称单皮鼓，为婺剧中早期徽班和乱弹班，以及绍剧、台州乱弹剧种的早期班社所用的指挥乐器，后也为越剧早期班社所用。形似瓜皮帽，周围钉有四排铆钉，鼓脐直径仅四厘米，音高。鼓楗长约二十厘米。

除前述外，调腔剧种的柱支鼓、三块、齐钹，醒感戏的山火筒，婺剧的竹梆，瓯剧的尺字胡、牛筋琴、低音笛、筚篥，台州乱弹剧种的云锣，姚剧的竹筒中胡，越剧的越胡及其早期班社所用的鳖鼓等这些乐器，也较有特色。

剧种音乐

调腔音乐　以调腔为主，兼唱昆腔。

调腔：调腔唱腔曲牌的唱词多有定格。唱腔的音乐结构属曲牌联缀体（有部分已形成固定的套式）。其形式有：单曲（如〔锁南枝〕、〔桂枝香〕等）的反复运用；双曲（〔风入松〕和〔急三枪〕）的交替联缀；三曲以上的联套（有〔点绛唇〕套，〔醉花阴〕套等三十余套，并有南套、北套及南北合套等类别）运用。在传统戏中还常夹唱一些昆腔曲牌。

调腔今存曲牌三百六十余首，男女脚色通用，其中较常用的约二十余首。曲牌的唱句主要有腔句和叠板两种。腔句多有较长的拖腔，其中句尾由后场帮唱的称帮腔句；全句由后场接唱的称接句（又称甩句、丢句）。无论帮、接，多分层次进行：先由鼓师领，次由打小锣者从，最后由后场众人齐和。叠板（多见于明末以前的"古戏"部分，清初以后的"时戏"部分很少见到）为口语性很强的、句数不拘的句子。其曲调多为某种音型的不断反复。叠板均由演员单唱，后面必须接腔句。除腔句和叠板外，还有一种由演员单独演唱或念诵的句子称甩头；一句 的称单甩头，两句的称双甩头。甩头之后，演员停唱，将后面的一个句子"甩"给后场接唱（即接句）。曲牌属五声音阶，但常出现向属音、下属音移宫的情形。有一眼板（$\frac{2}{4}$拍的"平板"、又称"行水板"）、无眼板（$\frac{1}{4}$拍的"快板"，又称"流水板"）、散板和紧板散唱（即紧打慢唱）等板式。

在调腔某些手抄本旁，标有一些唱腔符号（如 [符号] ）用以分别表示曲调的走向、板位、重句、较长的拖腔等。

调腔曲牌因音乐素材、旋法、调式色彩的不同，大致可分为六类：〔驻云飞〕类、〔五供养〕类、〔青衲袄〕类、〔锁南枝〕类、〔油葫芦〕类、〔懒画眉〕类。此外还有些难以归类的曲牌，它们往往兼有前述两类以上的某些特点。六类曲牌的基本腔如下：

驻云飞

（《白兔记·出猎》咬脐郎〔小生〕唱腔）

1 = B

赵培生演唱
方荣璋记谱

サ 6 i 6 - 6 6 - | $\frac{2}{4}$ 5 5 3 | 2 2 3 | 5 6 5 | 5 3 5 6 |
武艺 (帮)高 强， (唱)手 执 宝 雕 (帮)弓 一 张，
(吉 阵)

5 - | 5 - | 2 2 3 | 2 i 6 5 | i 6 i 6 | 5 - |
(阵 - 吉 阵) (唱)黄 鸟 (帮)枝 头 上，

（单甩头）

3 5 3 1 | 2 - | 5 3 2. | 2 - | 2 - | 2 2 2 3 |

（唱）箭去如风响。（接）[1]嗦！（阵 - 吉 阵）（唱）爹尊命我

1 3 2 | 2 1 6 1 | 1 6 | 6 - | 0 6 | 3 5 |

（帮）去 游 山，（唱）去 游 山

（阵 - 吉 阵）

6. 5 | 3 5 3 | 2 - | 2 - | 1 3 2 | 2 1 6 |

（帮）打 狼 獐，（阵 - 吉 阵）（唱）打（帮）得 狼

1 6 1 6 | 5 - | 6 1 6 | 6 5 3 5 | 5 3 3 1 | 2 - |

獐（唱）即（帮）便 还 乡。

（叠板）

2 3 2 1 | 6 1 6 5 | 0 3 3 5 | 5 6 1 | 6 5 3 | 0 5 5 5 |

（唱）打得狼獐 即便还乡。莫说是 外人 钦仰， 就是俺

5 6 1 | 6 5 3 | 0 1 1 1 | 1 1 5 | 6 6 | 5 3 2 | 2 - |

堂上 爹尊， 他也来（帮）添 升 赏。（阵 - 吉 阵）

（单甩头）

2 5 5 3 | 2 2 2 | 2 2 2 3 | 5 6 5 | 3 5 6 | 5 - | 5 - ‖

（唱）刘府之中 年少郎，（接）方显男儿当 自 强。（阵 - 吉 阵）

[1] 接。由后场人接唱的句子称“接句”，此处简写作（接）。

五供养

（《西厢记·赴宴》莺莺［正旦］唱腔）

楼相堂演唱
滕永燃记谱

1＝C

（起板单甩头）

サ（独 阵 － 独 阵 － 吉）6 － i 2.6 i － 6 i 6 i 6 5 －
若 不 是 （吉）张 解 元 识 人

i 6 6 － | 2/4 0 4 4 4 | 5 5 i | 6 5 3 | 2 3 2 1 | 1 6 6 |
多，（吉 阵） （接）别 一个 怎 退得 干 戈，
（阵 －

（单甩头）

6 － | 5 6 i | 653 6 5 | 5 6 5 6 | 2 6 i | i 2 i 6 |
（唱）排 着 酒 果，（接）列 着 笙
吉 阵）

5.6 i 2 | 6 5 5 2 | 3 － | 3 － | i i 5 i | 5 6 |
歌。 （罗） （唱）篆 烟 微 儿（帮）花 香
（阵 － 吉 阵）

i 6 6 3 | 5 － | 0 5 | i 6 3 | 5 5 3 | 3 2 3 2 |
细，（哎） （唱）散 满 了（帮）东（呀）风 帘 幕，

1 － | 1 － | 6 3 2 3 | 1 3 23 | 2. 6 | 1 － |
（阵 － 吉 阵）（唱）救 了 咱（帮）全 家 祸，

i i | 5 5 6 | 6. 3 | 5 － | i 6 | 3 － |
（唱）殷 勤（帮）（呵 呀）正 礼， （唱）钦 敬

2 2 | 2 3 5 6 | 3 2 6 | 1 － | 1 － ‖
（帮）（呵）当 了 台。 （阵 － 吉 阵）

青 衲 袄

（《拜月记·拜月》王瑞兰［贴旦］唱腔）

1 = G

赵培生演唱
方荣璋记谱

サ 0 0 6 - 6 6 6 - | 2/4 2 3 2 3 | 1 2 3 3 | 2 1 6 1 |
几 时 得 (帮)烦 恼 绝， (唱)几 时 得 把 (帮)离 恨
(吉 阵)

1 6 | 6 - |) 0 (| 0 i | 6 5 | 5 5 6 i |
撇。 (白略) (唱)本 待 要 闲 游 散 闷
(阵 - 吉 阵)

6 i 6 5 | 5 3 | 3 - | 6 1 | 2 3 2 3 | 1 2 3 5 |
(帮)到 台 榭， (唱)伤 情 对 景 (帮)肠
(阵 - 吉 阵)

2 1 6 1 | 1 6 | 6 - | i · 6 | 5 6 i | i 6 i |
寸 结， (唱)闷 怀 儿
(阵 - 吉 阵)

6 5 3 2 | 3 - | 0 3 | 5 6 | i 6 5 | 5 6 |
待 撇 下 (帮)怎 忍 撇，

6 - | 6 - | i - | 6 i 6 5 | 3 5 | 5 3 |
(唱)待 (帮)割 舍
(阵 - 吉 阵) (阵 吉)

2 3 2 6 | 1 - | 0 3 | 3 2 | 1 2 3 5 | 2 1 6 1 |
(唱)好 叫 我 (帮)难 割

1 6 | 6 - | 5 6 i | 6 5 3 2 | 3 2 6 | 1 - |
舍。 (唱)倚 遍 (帮)画 栏 杆，
(阵 - 吉 阵)

(单甩头)
0 2 | 3 3 | 1 2 3 | 2 1 6 | 1 - | i i 6 i | 3 5 6 i |
(唱)我 有 那 万 般 愁 肠， (接)都 付 与 长 声
(阵)

5 - | 5 - | 2 3 2 3 | 1 2 3 5 | 2 1 6 1 | 1 6 | 6 - ‖

叹，(唱)都付与(帮)长声叹。

(阵 - 吉 阵) (阵 - 吉 阵)

锁南枝

（《拜月记·抢伞》蒋士隆［小生］、王瑞兰［贴旦］唱腔）

1＝G $\frac{2}{4}$

潘林灿演唱
方荣璋记谱

5 3 | 5 - | 5 6 i | 6 5 3 5 | 5 3 | 3 - | 0 3 |

(隆唱)休忧虑，(帮)免伤怀，(隆唱)你

(阵 - 吉 阵)

2 3 | 2 3 2 3 | 2· 1 | 6 1 6 | 5 - | 5 - | 0 3 |

把那一路忧愁(帮)且放怀。(阵 - 吉 阵) (兰唱)真

5 5 | 3 5 3 5 | 6 i 6 53 | 5 3 | 3 - | 0 3 | 2 3 |

个是脚儿疼痛(帮)步难挨，(兰唱)敢只是

(阵 - 吉 阵)

2 3 2 3 3 | 2· 1 | 6 1 6 | 5 - | 5 - | 0 3 | 5 5 |

前生少了些(帮)路头债。(阵 - 吉 阵) (隆唱)说什么

3 5 3 5 | 6 i 6 5 3 | 5 3 | 3 - | 0 6 | 1 2 | 2 3 2 3 |

脚儿疼痛(帮)步难挨，(隆唱)你把那缠脚带儿

(阵 - 吉 阵)

2 5 | 3· 1 | 2 - | 6· 1 | 2 - | 2 5 | 2 5 |

(帮)且放开。(隆唱)头上金钗(帮)除下

3· 1 | 2 - | 6· 1 | 2 - | 2 3 2 3 | 2 5 | 3· 1 |

来，(隆唱)轻轻拆开一双(帮)红绣鞋，

2 - | 6· 1 | 2 - | 2 3 2 3 | 2 5 | 3· 1 | 2 - |

(隆唱)怕只怕关津渡口(帮)人盘问，

3 5 3 | 2 5 3 | 2 3 2 3 | 2· 1 | 6 1 6 | 5 - | 5 - ‖

只说是 亲哥哥 带领 着(帮)小 妹来。(阵 - 吉阵)

油葫芦

（《白兔记·出猎》咬脐郎、［小生］王三［副］唱腔）

1＝D 2/4

赵培生演唱
方荣璋记谱

0 3 5 | 6 1 1 6 | 3 3 5 6 | 3 5 6 | 1 3 | 2 1 6 1 | 6 - |

(郎唱)你 与 我 急急 的 解绒绳 (帮)放海 青，

0 5 | 6 5 3 | 5 6 5 6 | 5· 3 | 5 3 2 3 | 5 3 | 3 5 3 2 |

(唱)那 海青 冲入 在 (帮)天 鹅 阵，

1 - | 1 - | 0 3 | 5 6 | 5 6 | 1 3 | 2 - |

(独 - 吉阵) (唱)那 天鹅 (帮)见了 猛惊，(阵 -

2 - | 0 3 | 5 6 | 3 5 | 6 5 6 | 1 3 | 2 1 6 1 |

吉阵) (唱)他 慌忙 逃性 命。海青 (帮)随后 跟，

6 - | 0 5 | 6 5 3 | 1 3 | 2 1 | 3 5 6 | 5 0 |

(叠板)

(唱)一 霎时 抓住 天鹅 一双眼 睛，

3· 5 | 6 0 | 5 6 | 3 5 | 6 0 | 1 3 5 | 6 0 |

抓得 他 头上 碎纷 纷， 血淋 淋，

5 6 | 3 5 | 6 0 | 5 6 | 5 6 | 5 6 6 | 5 - |

毛羽 乱飘 零， 翻天 覆地 倒在 (帮)地

6 1 2 3 | 2 - | 2 - | 0 3 | 3 5 6 | 0 3 5 6 | 2 2 |

埃 尘。(王三白)喔！ (郎唱)众 军们 休 得要(帮)喝 彩

(阵 - 吉阵)

i 3 | 2 i 6 i | 6 - | 0 5 | i 6 | 5 6 i | 6 5 3 |

声 频， 俺 这 里 人 劳 马 倦

3 5 5 | 5 - | 3 2 1 2 | 3 2 | 2 - | 5 6 | 6 5 |

暂 歇（帮）在 邮 亭。（三唱）腹 中 饥

（阵 - 吉 阵）

5 - | 5 6 | 6 5 | 5 - | 5 - | 0 3 5 | 6 i i 6 |

饿 （帮）裹 上 将 军。（郎唱）你 与 我

（阵 - 吉 阵）

5 6 i | 6 5 3 | 0 5 5 5 | 5 - | 1 2 3 | 2 - | 2 - ‖

寻 觅 芳 樽， 沽 美 酒（帮）消 愁 闷。（阵 - 吉 阵）

懒 画 眉

（《牡丹亭·寻梦》杜丽娘［贴旦］唱腔）

1 = $^\#$D

潘林灿演唱
方荣璋记谱

（起板单甩头）

サ 3 3 6 5 - 3 6 5 3 6. 5 3 - | $\frac{2}{4}$ 3 5 3 | 3 5 3 |

最 撩 人 （吉）春 色 是 今 年， （接）少 什 么 低 就

2 1 6 5 | 1. 2 | 3 2 | 2 1 6 5 | 1 6 | 6 - | 0 5 6 |

高 来 粉 画 垣， （唱）原

（阵 - 吉 阵）

i 6 5 | 5 5 3 5 | 3 5 | 3 2 1 | 2. 3 | 1 6 5 |

来 是 春 心 无 处（帮）不 飞 悬，

6 - | 6 - | 5 6 2 3 1 | 0 6 6 6 | 5 3 5 | 5 6 2 3 6 |

（唱）睡 荼 蘼 抓 住 这（帮）裙 钗

（独 - 吉 阵）

1 · 6 | 5 6 5 | 3 - | 3 - | 6 1 6 | 6 1 |
线，　　　　　　　　　　　　(唱)恰 便 是　花 似
(阵 -)　　　　(独 - 吉 阵)

5 3 5 6 | 1 1 2 | 3 3 2 | 2 1 6 1 | 1 6 | 6 - ‖
人　　　心 人 心 (帮)好　处　　　牵。
　　　　　　　　　　　　　　　(阵 - 吉 阵)

调腔曲牌适应性较广，一个曲牌往往可表现多种情绪，其中部分曲牌在表现上各有擅长，如〔点绛唇〕、〔新水令〕、〔粉蝶儿〕擅于表现威武豪壮，〔锁南枝〕、〔红衲袄〕、〔醉酒花阴〕擅于表现欢快喜悦，〔一枝花〕、〔解三酲〕擅于表现文雅恬静，〔急三枪〕、〔斗黑麻〕、〔水仙子〕、〔水底鱼〕擅于表现急切紧张，〔风入松〕、〔尾犯序〕、〔皂罗袍〕、〔脱布衫〕擅于表现愤慨激昂，〔山坡羊〕、〔江头金桂〕、〔金络索〕擅于表现凄凉忧伤，〔不是路〕、〔哭相思〕擅于表现悲恸伤感等等。

调腔的某些曲牌在增加曲笛、板胡等管弦伴奏，不用大鼓时，称四平。

昆腔：调腔剧种兼唱昆腔由来已久，因而调腔与昆腔互为影响。如《水浒记·借茶》的昆腔唱腔中，调腔味就较浓。主要表现在演唱速度较快，曲调较平直、粗犷，所用的锣鼓经也与调腔相同。

除上述两类唱腔音乐外，还有作插曲使用的十多首杂调小曲。

调腔剧种的演唱方法，旦脚用子音（假嗓）演唱；小生、小丑以子音为主，兼用真嗓；其它行当则均以真嗓为主。

调腔剧种的唱念，除小丑用绍兴土音外，其余均用新昌县“读书音”，有八个声调，调值见下表：

调　类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调　值	523	31	53	22	44	13	$\underline{5}$	$\underline{2}$
例　字	诗	时	史	暑	试	事	色	贼

调腔剧种过场曲牌的主要部分是吹打曲牌。吹打曲牌包括大、小两类，大吹打曲牌用梅花（即大唢呐）配锣鼓，故又称“梅花牌子”，也叫“过场音乐”。其中〔大开门〕、〔过场〕、〔朝天子〕等，使用时较为自由；〔朱奴儿〕、〔剔银灯〕、〔普天乐〕、〔泣颜回〕等源于昆腔的曲牌，使用则较为严格。另外一类为小吹打牌子，如〔小开门〕、〔箫和尚〕、〔柳摇金〕、〔西湖柳〕等，以丝竹伴奏，多用来配合文戏

的身段动作。

锣鼓经有如下几个特点：大锣、大钹经常同击，并与小锣相间演奏形成对比。某些武戏及时戏中的特殊唱腔用双大锣、双大钹同击，以加强舞台气氛。指挥鼓既可用外鼓（板鼓），也可用柱支鼓（大鼓），有时还可将二者交替使用；常使用大锣、大钹、大鼓的闷击及“脚鼓”。

锣鼓牌子分做工锣鼓和唱工锣鼓两个部分。前者如用于文戏的〔上台锣〕、〔落台锣〕、〔冷锣〕、〔缕缕金〕和用于武戏的〔三出场〕、〔八面光〕、〔追赶锣〕、〔水底鱼〕、〔跑马阴锣〕、〔慢花七星〕等，后者用来托腔和联接曲牌，用于起唱的例如：

【大起板】

サ 的儿. 的必 的 文 - | 2/4 同的 文独 | 4/4 0 独独 文文文 | 必力 文 - 扑 ‖

用于较急促上下场的例如：

【缕缕金】（前半只）

2/4 0 独 | 阵 丁 | 阵 独 | 阵 阵 | 阵 阵丁 | 次丁 次丁 |

阵 阵丁 | 次丁 次丁 | 阵 独 | 阵 阵 | 阵 独 | 阵 - ‖

（后半只）

独 阵丁 | 次丁 次丁 | 阵 0 | 阵丁 次丁 | 阵 阵丁 | 阵阵丁 |

次丁 次丁 | 阵 阵丁 | 阵 阵丁 | 次同 次令 | 阵 令阵 | 次令 阵 | 独 阵 ‖

用于配合念白及身段，并用来与上板唱腔相连的例如：

【大走板锣】

2/4 答.答 答答 | 答. 答 | 吉答 吉 | 文乙丁 文丁 | 文 令 | 文 令 |

文 吉 | 文 乙文 | 乙令 文 | 文 乙丁 | 文 吉 ‖

用于衬腔的例如：

【三板头】

	i 3	2 i 6	5 -	3 2 1 2	3.5 6 6
	护 国		（帮）忠	良	将
大锣	吉 独	吉答 吉令	文 -	文令 次令	文 -
小锣	吉 独	吉边 吉令	阵 -	阵丁 次丁	阵 -

5· 6	3 2 i	1 -	（下略）
吉 -	独 -	吉 阵	
吉 -	独 -	吉 阵	

【破句】

	3̇ 2̇	i̇ 2̇	3̇ 2̇	i̇ 6	3 5
	画	堂	楼		
大锣	吉 同	吉荅 吉令	丈 丈		
小锣	吉 独	吉边 吉令	阵 阵		

5 6	5 3	2 -	（下略）

【四字重头】

	0 i̇	6 5	6 6 5	3 5 6	0 5	6 5
	要	除 你	凶 恶	奸 刁，		
大锣（长）	0 0	吉 独	吉 荅	吉 丈	吉 同	吉荅 吉令
大锣（短）	0 0	吉 独	吉 荅	吉 丈		
小锣	0 0	吉 独	吉 边	吉 阵		

4 -	5 6	5 3 5 6	5 -	5 -	（下略）
	凶 恶	奸 刁，			
丈荅 吉	丈 丈	乙丈 乙令	吉 荅	吉 丈	
	丈 丈	乙丈 乙令	丈 独	吉 阵	

锣鼓字谱说明：

吉　　三块（又称三块式枣树尺板或檀板）单击。

同　　大鼓单槌重击。

边　　大鼓边轻击。

独　　大鼓心闷击。

力　　外鼓右樋重击。

的(答)　外鼓左樋重击。

的儿　外鼓滚击。

必　　外鼓双樋重击。

丈　　大锣、大钹、小锣同时重击。

扑　　大锣、大钹、小锣同时击闷音。

次　　小锣、大鼓同时轻击。

阵　　小锣、大鼓同时重击。

乙　　休止,或音的延续。

调腔在演出正本戏之前,有演"五场头"的传统。"五场头"内容丰富,是锣鼓牌子、吹打音乐、舞蹈和戏曲表演的有机结合体。艺人认为:学会五场头就可以基本上掌握后场的技巧。五场头分头场、二场、三场、四场、五场等五个部分,故名。

头场(即闹台),以打击乐为主,敲锣打鼓吸引观众入场,在农村演出,这一形式一直沿袭至今。它是由〔火炮〕、〔直场〕、〔蛇脱壳〕、〔阴锣〕等十数首调腔常用的锣鼓牌子组合而成的集曲。头场有"文头场"、"武头场"之分。"武头场"来自目连大戏,配有凄厉的尖号。调腔的闹场多用"文头场"。

二场,以吹打曲牌为主,是一种古老的、大型的民族管乐曲。其中有"半通"(又称"花二场",由〔都花〕、〔万年青〕、〔江流水〕、〔尾〕组成)、"四季"(由〔春〕、〔夏〕、〔秋〕、〔冬〕四首曲牌组成)等五套牌子。每次演出只需选奏其中一套。气氛十分热烈,调腔戏无管弦托腔。因此闹二场还起着给演员定调的作用。

三场,演唱"庆寿"或"大庆寿",演东方朔偷桃故事,即《三窃桃》。戏分三出,一、三两出唱调腔,第二出唱昆腔,还有配合表演的锣鼓牌子和唢呐牌子,音乐较为丰富。

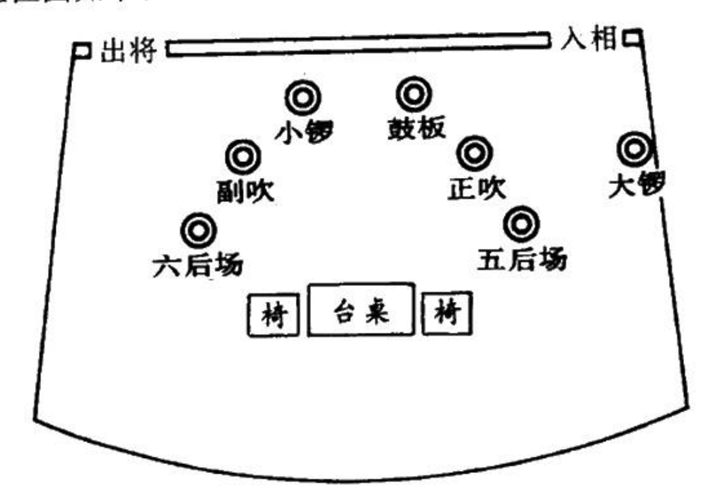
四场,演出以舞蹈为主的《魁星踢头》、《四吉祥》、《赵玄坛打虎》等。读书人多的地方,点演《魁星踢头》;年岁歉收灾害较多之时,多演《四吉祥》;山区则多演《赵玄坛打虎》。其锣鼓牌子较为丰富,有配合《魁星踢斗》节奏明快的〔魁锣〕,有配合《四吉祥》、和赵玄坛登台的〔三出场〕,有配合老虎舞蹈的〔蛇脱壳〕,也有威武雄壮的以唢呐伴奏的唱腔曲牌〔点绛唇〕,还有配合表演的唢呐牌子〔普天乐〕等。

五场,表演内容为《跳加官》和《财神捧元宝》,配有〔加官锣〕、〔武财神锣〕等专用锣鼓牌子。

调腔剧种传统乐队由六人组成,称"六师"或"场面堂"。鼓板一人,掌三块、柱支鼓、外鼓、小扁鼓,兼任主帮(帮腔);小锣一人(副鼓板),掌小锣,并任从帮;正吹一人,掌笛、梅花、战鼓兼帮腔;副吹一人,掌板胡、梅花、大喇叭兼帮腔;后场一人(五后场),掌二胡、大钹兼帮腔;后场一人(六后场),掌月琴、小钹兼帮腔;除六师外,还有一个打大锣兼杂务的称

“十三先生”。(目连号与大筒两种乐器,一般都是由演员或箱房人员兼吹。)

乐队的传统座位图如下:



特殊乐器有大喇叭、目连号头、大筒、柱支鼓、外鼓、三块、齐钹。另外还有五面大小不一的小锣和四面大小不一的大锣,用于“五场头”。

柱支鼓,形似屋柱下的石鼓柱。扁圆形,两面鞔以牛皮(据师父说过去用马皮),鼓高十四至十八厘米,鼓面直径为三十二至三十六厘米,又称大鼓。

外鼓,形似板鼓,但较大。直径为二十八至三十二厘米,高为十二至十六厘米,脐径为八至十二厘米。

三块,即檀板,但比一般的小。

齐钹,质薄,直径为十八至二十厘米(翁占十四至十五厘米,边占四至五厘米)。

宁海平调音乐　以平调为主,兼唱昆腔和乱弹。

平调:平调唱腔曲牌唱词的句数、字数多无严格规制。唱腔的音乐结构属曲牌联缀体。其联缀的形式有:〔点绛唇〕或〔新水令〕接〔混江龙〕;〔园林好〕、〔江儿水〕、〔玉姣枝〕、〔五供养〕、〔川拨棹〕等五支曲牌的联缀;〔醉花阴〕、〔画眉序〕、〔喜迁莺〕三支曲牌的联缀(在下半出戏里,或有插入〔刮地风〕的);〔哭相思〕、〔江头金桂〕(或〔小桃红〕)、〔落山虎〕、〔忆多姣〕等四支曲牌的联缀;〔风入松〕、〔急三枪〕两支曲牌的交替使用;〔红衲袄〕或〔锁南枝〕等单个曲牌的反复使用;若干曲牌的联缀。所联缀的曲牌多属同一宫调。

平调今存有牌名的曲牌约五十支。曲牌的唱句多为腔句。不帮和的唱句,两句以下的称甩头,两句以上、多用于叙述的称叠板。叠板在平调中很少使用。腔句多以小锣助节,某些个别唱句也加大锣、大钹以增强气氛。帮和时可视唱句音域高低自由选用同度或高八度帮唱。平调于二十世纪六十年代以后,增加了管弦伴奏。曲牌属五声音阶,常有四、五度移宫现象;曲牌中时值较长的音多呈下滑趋势;切分音较多。板式有散板、一眼板($\frac{2}{4}$拍)的慢板和无眼板($\frac{1}{4}$拍)三种。

平调曲牌因音乐素材、调式色彩的异同，大致可分为四类：〔混江龙〕类、〔二郎神〕和〔红衲袄〕类、〔山坡羊〕类、〔锁南枝〕类。此外还有少数难以归类的曲牌，往往兼有上述两类以上的某些特点。四类曲牌的基本腔如下：

混　江　龙

（《赠锦裘》金魏［老生］、丫鬟［正旦］同唱唱腔）

章兆勇演唱
邬汝砺记谱

2/4
（♩＝140）

枉了你平生慷慨（帮）仗仪表，（唱）今日个（帮）全没下梢。（唱）今不把三从四德（帮）胸怀抱，（唱）一味的（帮）贪欢乐。（唱）这的是并蒂鸦鹊（帮）同巢，（唱）好叫我坐卧不安（帮）心无聊。（唱）恨狂徒（帮）忒煞

欺 巍，(唱)不 念 着 同 窗

扎同 扎 才 － 扎 才 扑 0 扎 0 扎 0

原速 渐快

义 友，(帮)一 旦 的 尽 付 波 涛

扎 0 扑 0 同 同 扎 才 扎 0 扎 0

尽 付 波 涛。

扎 才 同 同同 扎同 扎 才 － 才 才 才. 扎扎 才 －)

二 郎 神

（《循环报》韩秀［生］唱腔）

洪如飞演唱
邬汝砺记谱

2/4

(♩= 260)

虽 然 病 体 (帮)不 安 宁，

同 同 同 扎 才 扎 0 扎 0 扎同 扎 才 － 扎 才

(唱)岂 可 (帮)误 功 名，(唱)路 途

扎 0 扎 0 扎 0 扎同 扎 才 － 扎 才 扎 0

疗 养 (帮)宽 神。(唱)待 小 弟 (帮)侍 奉

扎 0 扎同 扎 才 － 才 － 扎 才 扎 0 扎 0

殷 诚，(唱)朝 暮 (帮)安 顿。

扎同 扎 才 － 扎 才 扎 0 扎同 扎 才 － 扎 才

1· 2 | 3 i· 65 | 63 5 | 56 i6 | 5 32 | 3 - | 35 65 |

(唱)不须跋涉 费劳心(帮)莫 愁 闷， (唱)三 年

扎 0 扑扑. 0 扎 0 扎同 扎 才 - 扎 才 扎 0

35 32 | 3 216 | 1 - | 63 231 | 61 61 | 2 - |

(帮)(哎) 一 度， (唱)何况 是 钦赐 恩科(帮)休

扎同 扎 才 - 扎 才 扎 0 扎 0 扎 0

23 1 | 1 6 | 65 35 | 5 6 | 6 - | 0 0 ‖

误 功 名。

扎 0 扎 0 扎同 扎 才 - 0· 扎扎 才 -)

佚 名

1/4

（《小金钱》曹素贞［旦］唱腔）

韩爱玲演唱
邬汝砺记谱

(♩= 100)

0 | 0 | 01 | 12 | 35 | 323 | 35 | 323 | 12 | 35 |

妹 子 岂不 晓得 今日 一别 未知 何日

(同同 扎才 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎

突慢 渐回原速

323 | 12 | 35 | 323 | 35 | 323 | 55 | 53 | 35 | 35 |

再见，你还 虑她 怎的，想她 怎的，哥哥 吓！(帮)割断 姻缘

扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎

32 | 32 | 1 | 05 | 55 | 35 | 32 | 32 | 1 | 0 |

两分 开。 (唱)我 和你 前世(帮)缘分 浅， 分离

扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎

0 | 61 | 65 | 5 | 6 | 廿 66 66 665 6 - 0 ‖

此刻 相逢(帮)何 在？ 割断 姻缘 两分 开。

扎 扎 扎 扎 扎 扎～～～～～～～～～～～～扎扎 才)

选自《葵花配》方月英唱段
（韩燕飞演唱）

【红衲袄】

（同同 才 才 别 0）⁝ ）0（ ⁝ 艹 6 6 6 5 i 6 – |

（英白）羞颜起环闺 （英唱）中 门 楣 败，

（♩= 128）

2/4 0 0 | 0 0 | 5.6 i 2 | 6 i 6 5 | 3 5 | 0 2 3 2 | 1 – |

（帮）好 叫 我 （啵）

（同 同 扎 才 扎 0 扎同 扎 才 才 0 0 扎 才

3 5 3 2 | 1 2 5 3 | 2 1 6 1 | 1 6 | 6 – | 0 3 |

难 定 成 欢 爱。 （唱）奴

扎 0 扎 0 扎同 扎 才 – 扎 才 别 0

i 6 5 | 6 i 6 5 | 3 5 6 | i 6 5 | 6 – | 5.6 i 2 |

是 个 （帮）知 三 从 识 四 德， （唱）他

扎 0 扑扑 0 扎同 扎 才 – 扎 才 同.同 同同

6 i 6 5 | 3 5 | 0 2 3 2 | 1 – | 3 5 3 2 |

是 个 （啵） （帮）折 桂 人

扎同 扎 才 才 0 0 扎 才 扎 0

1 2 5 3 | 2 1 6 1 | 1 6 | 6 – | 0 0 | （下略）

青 云 客。

扎 0 扎同 扎 才 – 0. 扎扎 才 –）

山 坡 羊

（《双金花》蔡氏［旦］唱腔）

潘再萍演唱
邬汝砺记谱

艹（同同同同 才才 才同 才同 才 – 才 – 别）3 – 2 5 3 2. 32 1 –

哭 哀 哀

1 2 5 3 ⋮ 2 1 5 6 ⋮ 1 - | 2/4 0 6 5 3 | 6 5 | 3 2 3 | 5 3 2 |

都 门 （嗯嗯）何 向， （帮）急 煎煎 步 儿 匆 忙，

（扑 0 扑 0 扎同 扎 才 -

3 - | 0 6 1 2 | 3 6 5 | 3 5 3 2 | 3 2 16 | 1 - | 6 3 2 1 |

（唱）行 驱驱 （帮）不 见 亲 夫， （唱）眼 睁 睁

扎 才 扎 0 扎 0 扎同 扎 才 - 扎 才 扎 0

6 5 6 1 | 1 6 3 6 | 5 3 2 | 1 6 5 | 6 - | ）0（ | サ 6 1 - |

（帮）不 觉 何 方。 （对白略） 有 理，

（套板）

扎 0 扎同 扎 才 - 才 - 0 · 扎扎 才 -）

2/4 0 0 | 0 0 | 1 6 5 3 | 2 1 612 | 5 - | 3 · 5 | 6 6 5 |

（唱）意 彷 徨， （帮）安 身 在 何

（慢 同同 同 扎 才 扎 0 扎 0 扎 0 扎 0 扎同 扎

3 5 | 5 - | 1 · 2 | 3 5 6 5 | 3 5 3 2 | 3 2 16 | 1 - |

方？ （唱）怎 生 受 得 （帮）这 魔 障？

才 - 扎 才 扎 0 扎 0 扎同 扎 才 - 扎 才

3 2 1 3 | 2 1 6 | 5 6 1 | 1 - | 6 3 2 1 | 1 6 5 3 | 2 1 612 |

（唱）跋 涉 关 山， （帮）跋 涉 关 山 暗 思

扎 0 扎同 扎 才 - 扎 才 扑扑 0 扎 0 扎 0

5 - | 5 - | 5 i 6 5 | 5 3 2 | 3 - | 3 · 5 | i 6 5 |

量。 （唱）泪 汪， 为 寻 夫

扎 0 扑 扑扑 扎同 扎 才 - 扎 才 扎 0 扎 0

3 5 3 2 | 3 216 | 1 - | 5 3 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 612 | 5 - |

（帮）出 外 乡。 （唱）啊 呀 凄 凉，

扎同 扎 才 - 扎 才 扑 0 扑 扑 扎 0 扎 0

3 5 3 5 | 6 5 3 | 3 5 | 5 - | i i 6 | 5 5 6 |

(帮)哪知路途 愁断 肠， 哪知 路途

扎 0 扎同 扎 才 - 扎 才 扑 扑 扎 0

6 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 6 1 | 1 6 | 6 - | 0 0 ‖

愁 断 肠。

扎 0 扑 扑扑 扎同 扎 才 - 0. 扎扎 才 0)

锁南枝

（《双玉佩》李旭［老生］唱腔）

章兆勇演唱
邬汝砺记谱

1/4

（♩= 160）

0 | 0 | 6 3 | 5 | 5 i | 6 5 | 5 3 | 3 | 2 3 | 2 3 |

休强 辩，(帮)莫含 糊， (唱)酷法 严刑

(同七 同同 同才 扎 扎 扎同 扎 才 扎才 扎 扎

2 1 | 2 1 | 6 1 | 1 6 | 5 | 1 1 | 6 1 | 1 | 6 1 | 5 6 |

(帮)不 相 饶， (唱)既是 秀才 儒，(帮)枉为 七尺

扎 扎同 扎 才 扎才 扎 扎 扎 扎 扎同

6 1 | 2 3 | 1 6 | 5 | 6 3 | 5 | 5 i | 6 5 | 5 3 | 3 |

躯。 (唱)到案 下(帮)问你 罪，

扎 才 才 扎才 扎 扎 扎同 扎 才 扎才

0 3 | 2 3 | 1 | 2 | 3 2 | 2 | 1 | 1 6 | 5 6 | 6 1 | 2 3 | 1 6 | 5 | 0 ‖

(唱)岂 不知 公 堂 耻， (帮)不 知 公堂 耻。

扎 扎 扎同 扎 才 扎才 扎 扎 扎 扎 乙大 乙同 才 扎才)

平调曲牌用于各种场合，其中有些曲牌颇能表现特定的情绪，如〔混江龙〕宽旷、刚健，多用来抒发较强烈的感情；〔二郎神〕清幽柔和，擅于表达安慰与体贴；〔红衲袄〕清新悦耳，擅于用来温暖人心；〔山坡羊〕擅于表现悲愤之情；〔锁南枝〕多用于

比较平静的场面。

昆腔：昆腔除存在于《大金山》、《三窃桃》、《朝登》、《荣归》、《天官赐福》等几出戏中外，在平调戏中也常出现某几出用昆腔演唱，或上半出唱昆腔，下半出唱平调的情形。这些昆腔来自宁波昆班（即“甬昆”）。曲调较苏昆简朴、明快，联套也较自由。

乱弹：乱弹亦来自宁波，其曲调与绍剧中的乱弹唱腔的曲调基本一样，但较平柔。二十世纪六十年代以后逐渐消失。

宁海平调的小旦用假嗓演唱；小生真假嗓结合；其它行当均用真嗓演唱（高音处也可使用假嗓）。演唱中字的出音处气流较窄，字尾清晰、明确。

宁海平调的唱念，除小丑用苏州土音外，其余行当均用宁海县城和接近奉化的香山乡的读书音，韵白和其它典雅的语言有接近普通话的成分。八个声调，调值见下表：

调　类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调　值	33	213	53	31	35	13	5	2
例　字	诗	时	史	是	试	事	色	贼

宁海平调剧种的过场曲牌多采用京剧的，唯 以笛为主奏的〔扬州谱〕与以唢呐为主奏的〔开兰房〕两首为本剧种所独有。例如：

扬　州　谱

尺字调（1＝C）

王林火记谱

サ（特儿 同同 同）6 － 1̇ 32 57 6 － 1̇ － 61̇ 52 |

快速

4/4 3 － 32 53 | 2 32 17̣ 6̣2 | 1 － － 21 | 0 6̣2 16̣ 21 |

35 1̇7 61̇ 5 | 0 65 35 21 | 3 － 26̣ 12 | 1 61̇ 56 32 |

51̇ 6̣2 1 － | 12 35 26̣ 5̣·7̣ | 6̣ － － 7̣6̣ | 0 1 2 35 |

6 2 1 1 2 3 | 5 1 6 5 3 2 5 6 | 3 5 2 6 1 - | 6 5 3 2 5 6 6 2 |

1 - - - | 6. 1 6 5 3 2 | 5 - 3 2 3 5 | 6 1 6 1 5 2 |

3 - 3 2 5 3 | 2 3 2 1 7 6 2 | 1 - - 2 1 | 0 6 2 1 6 2 1 |

3 - - 6 1 | 5. 3 2 1 2 3 | 5 6 5 3 2 5 6 | 3 5 2 6 1 - |

6 5 3 2 5 1 6 2 | 1 - 1 6 1 2 | 3 - 6 5 6 1 | 2 5 6 3 5 2 3 |

1 - 1 5 6 1 | 2. 3 5 7 6 | 6 - 6 5 3 5 | 6 1 2 3 1 5 6 |

0 1 6 5 6 1 | 2 3 5 2 3 1 5 | 6 - 1. 6 | 5 6 1 6 1 5 2 |

3. 2 1 6 1 2 | 3 5 6 3 5 2 3 | 1 5 6 2 1 2 3 | 5 6 5 3 2 5 6 |

3 5 2 6 1 2 1 | 6 5 3 2 5 1 6 2 | 1 - 1 2 1 5 | 6 3 2 5 6 2 |

1 2 1 7 6 1 5 | 0 6 5 3 2 2 1 | 3 - 2 6 1 2 | 1 6 1 5 6 3 2 |

5 1 6 2 1 - | 1 2 3 5 2 6 5 7 | 6 - 5 7 6 2 | 1 - 6 1 |

6 1 5 2 3 6 5 | 0 6 5 3 5 2 1 | 3 - 2 6 1 2 | 1 6 1 5 6 3 2 |

5 i 6 2 1 - | 1 2 3 5 2 6 5 7 | 6 - 5 7 6 2 | i - 6 i |

6 i 5 2 3 6 5 | 0 6 5 3 5 2 1 | 3 - 2 6 1 2 | 1 6 i 5 6 3 2 |

5 i 6 2 1 - | 1 . 2 3 5 2 3 5 7 | 6 - - - ‖

开 兰 房

六字调（1 = F）2/4　　　　王林火记谱

（扎大）0 | 6 3 | 5 3 5 | 5 6 7 | 6 - | 6 3 |

5 3 6 | 6 5 3 1 | 2 - | i 2 i 7 | 6 5 | 3 2 1 2 3 | 2 - ‖

锣鼓经与调腔剧种的略同，但较简单，且无“脚鼓”这一演奏技巧。也无用双大锣或双大钹的情况。

锣鼓字谱说明：

扎　　檀板单击。

的　　板鼓左犍重击。

大　　板鼓左犍轻击。

同　　大鼓单击。

特儿　大鼓小滚击。

别　　右手掌呈半球状击大鼓。

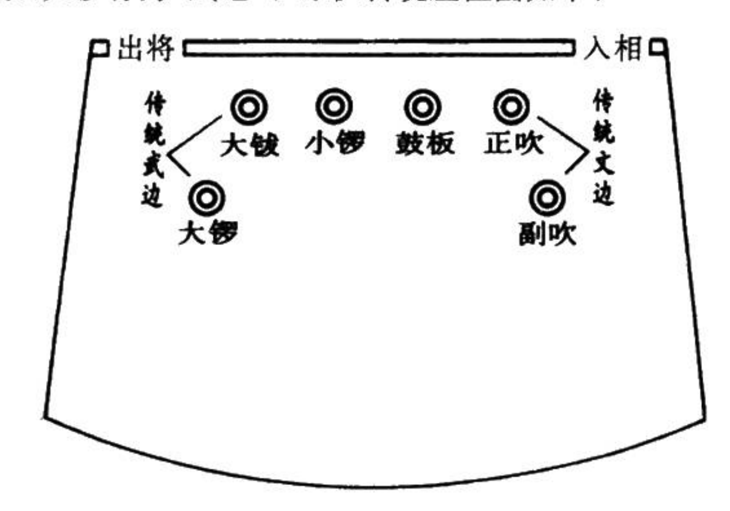
扑　　右手掌呈半球状闷击大鼓。

丈　　大锣、大钹、小锣、大鼓同击。

才　　小锣、大鼓同击，或再加次钹同击。

乐队（兼帮腔）由六人组成。鼓板一人，掌板、板鼓（即单皮鼓）、大鼓；正吹一人，掌唢呐、曲笛；副吹一人，掌唢呐、板胡；大锣一人，掌大锣、京锣；大钹一人，掌大钹、京钹、次钹；小锣一人，掌小锣、狗叫锣；大喇叭临时拉人演奏。正吹、副吹

称为“文边”;大钹、大锣称为“武边”。乐队传统座位图如下:



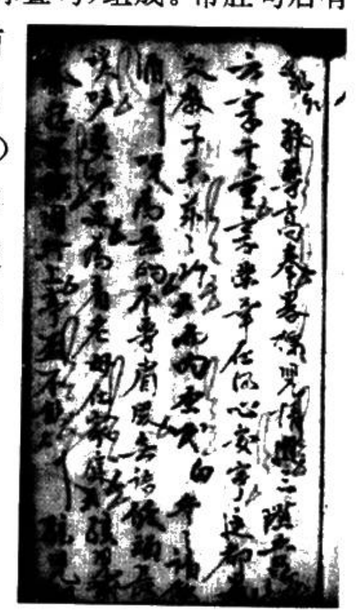
1960年以后,增加管弦伴奏,乐队增到十多人,并以板胡为平调的主奏乐器。

特殊乐器有大锣、大钹和大喇叭。大锣,直径约九十厘米,音色沉闷。大钹直径约七十厘米。

松阳高腔音乐 一般认为松阳高腔音乐与弋阳腔关系密切,后来又受乱弹、徽戏及当地民间音乐的影响,以浓郁的山歌风味形成独特风格。

松阳高腔唱腔曲牌的唱词大多已无定格,衬词也很多。唱腔的音乐结构属曲牌联缀体。一出戏曲牌的数目及联缀次序也多无定格。

松阳高腔今存有牌名的曲牌约四十余首,其中较常用的有〔驻云飞〕、〔一字调〕、〔孝顺歌〕、〔江头金桂〕、〔风入松〕、〔桂枝香〕、〔园林好〕、〔解三酲〕等。在曲牌中,〔园林好〕多用于脚色即将下场时,〔驻云飞〕、〔江头金桂〕多用于叙述时,〔桂枝香〕多用于拜别时,〔风入松〕多用于回家团圆时。另外,〔四朝元〕净脚不唱,〔护灵咒〕只宜丑脚唱,〔江头金桂〕适宜生、旦唱,〔懒画眉〕只适生、旦唱。曲牌的唱句,以帮腔句和叠板(又称叠句)组成。帮腔句后有衬以锣鼓的管弦小过门(生、旦用丝竹和小锣;花脸及紧张场面用唢呐和大锣)。人声帮腔多用于句尾,但机动灵活,随演员的嗓子好坏而定,好者迟帮、少帮,差者早帮、多帮。在后场(乐队)帮腔的同时,演员用假嗓作高八度的演唱,有时也可不唱。松阳高腔现用管弦伴奏。伴奏乐器为笛子(或唢呐)配以二胡(定“$\underset{\cdot}{6}$ — 3”弦)。曲牌属五声音阶,但艺人常将部分曲牌,用提高五度更换唱名的方法进行演唱和伴奏,致使曲调中经常出现“7”音,并形成独特的风格。唱腔曲调以级进为主,间以四、五度及个别的七、八度跳进;常出现临时移宫;音域常处于“1 — $\dot{3}$”(f^1—a^2)之间。曲牌的节拍有散板和无眼板($\frac{1}{4}$拍)两种,并根据情况冠以平板(中速演唱的$\frac{1}{4}$拍曲调),紧板(唱速较快的$\frac{1}{4}$拍曲调)、导板(幕后起唱第一句的曲调,多为



散板）、散板、数板等名称。切分节奏突出。

松阳高腔某些手抄本的唱词旁，所记载的一些唱腔符号，与调腔的基本一样。（见上页图）

松阳高腔曲牌因音乐素材、旋法的不同，大致可归为下列七类：〔驻云飞〕类；〔江头金桂〕类；〔将军令〕类；〔山坡羊〕类；〔香罗带〕类；〔古梁州〕类；〔锁南枝〕类。各类曲牌的基本腔如下：

选自《八仙桥》木兆英唱段
（吴陈俊演唱）

（套板）【驻云飞】

サ6. 3 （大.大 台.大大 台 6 -） 6 - 3 - 6 - 3 - 53 5 35 3 - -
（呀） 将 （呐） 身 变

6 6. （吉大 台.大大 台）5.6 3 2. 5 7 6. 6 6 353 | 1/4 6 6 | 3 53 |
化，（噢） 变 化（呃 嘿） 凡 间（呐） 小（噢） 女（噢）

2.3 | 5 3 | 3 5 | 2 （1 | 36 | 35） | 6 | 6 6 | 6 5 | 2 7 |
（帮）子， （唱）将 身（呐） 来 变 化，

6 7 7 | 5 | 6 | 7 7 | 6 | （6 65 | 3 2 | 3） | 6 3 | 5 6 |
变 化 那 （帮）凡 间 女，（呃） （唱）去 往 北 京
（吉大 吉令 台）

3 3 6 | 5 5 | 3 | 6 | 6 7 | 6 73 | 2 23 | 5 3 | （32 | 36） |
城 内（不） 去（呃）（帮）逃 （噢） 生，
（吉大 吉令 台）

6 5 | 6 5 5 | 3 3 5 | 6 7 | 6 | 5 3 | 2.3 | 5.7 | 6 | （6 65 |
（唱）去 往 北 京（呐） 城 内（不） 去 逃（帮）生。（呐）
（吉大 吉令

3 2） | 3 53 | 305 | 6 | 6 | 7 3 | 3 6 | 6 7 | 7 65 | 3.5 |
台） （唱）行 来 行 去 来 到 是 京 （啊 哈）（帮）都，（噢）

2·3 | 5·7 | 6 | (665 | 32) | 6 6 5 | 3 53 | 6 35 | 3 | 5 5 |

(吉大 吉令 台) (唱)坐在(格)此地 等候 他，此地

7 6 | 6 7 | 5 7 | 6 5 | 3 5 | 5 2 | 2 1 | 2 | (下略)

(咦) (帮)等 候 他。

选自《摇钱树》崔文瑞唱段
（吴大水演唱）

【江头金桂】

(前略) 1/4 6 6 | 3 3 | 5 35 | 6 6 | 6 7 | 6 | 6 56 | 532 | 3 |

只(呀) 为(呀) 家道 贫(啊) 如(嗳 咦) (帮)洗，

3 2 | 2 6 | 6 2 | 1· (1 | 161 | 1 6) | 2·2 | 276 | 6 56 | 6 2 |

(吉大 吉令 台) (唱)手拿 花甲 来(呀)

2 7 | 5 5 | 5 (67 | 635 | 656) | 6 | 7·0 | 7 65 | 6 67 |

卖 身,(嗯) 行 过 前街 并后

(台台 吉台 吉令 台)

6·0 | 3 5 | 5 67 | 6 | 6 6 | 6 7 | 6 5 | 3 3 | 3 2 |

街， 来到 是大 街， 移步 (帮)来(咦) 到(呐)

1 6 | 1 3 | 2 | 2 7 | 676 | 5 3 | 3 6 | 6 5 | 6 ‖

是 大 街。 (嗳) (台台 乙台 乙台 台)

选自《白兔记·出猎》刘承佑唱段
（叶樟根演唱）

【将军令】

(前略) 1/4 (3 | 3 6 | 3 6) | 6#5 | 7#5 | 7#5 | 7#5 | 6 | 63 |

(吉大 吉令 台) 那海 鸡 飞入 天鹅 阵， (吉大

(665 | 32) | 35 | 66 | 33 | 66 | 56 | 66 | 33 | 6 |
吉令 台) 那天 鹅(呃) 前面 飞,(呃) 那海 鸡(呃) 后面 跟,

7#5 | 60 | 7#5 | 67 | #5 | #56 | 7#5 | #5 | 7#56 | 7#5 | #5 |
跟着 他, 打得 那天 鹅 头上 碎纷 纷,身上 血淋 淋,

27 | #57 | 67 | 67 | 67 | 6#56 | 55 | 56 | 62 | 3 (3 | 36 | 36) |
啾啾 一声 抛在 (哎)(帮)地 埃 尘,
(吉大 吉令 台)

サ 7#56 7#567 7 #56 7 #56 76 3#5 6 - | 1/4 (0大 | 呆大大 | 呆) ‖
(唱)众人 喝几句,将(呀) 马(呀) 带进 游亭 内。

山坡羊

（《九龙角·二十七场》蛇母［正旦］唱腔）

小工调[1]（1 = F）

吴陈俊演唱
胡　克记谱

（套板）

【山坡羊】

サ 6. 3 (0大 台.大 台台. 6 -) 6 - 5 3. 5.6 7666 6 - 65 i -
呀! 我恨 (呐) 正 姑(咦) 太 无

i 6. 6 - 3 - (0大 台大. 台台.) | 1/4 6i3 | 55. | 353 | 5 |
(帮)理,(咦) (啊咦)(唱)不由 人(呃)(咦)

5i | 6i65 | 3532 | 1 | 6i | i6 | 5 | 3.2 | 1.0 | 5.3 | 6 | 6 (65 |
两泪 流, (帮)
(吉大 吉 令

32) | 3 | 535 | i | 6 | 6 (65 | 32 | 3) | 65 | ii |
台) (唱)好 伤 (帮)悲,(咦) (唱)苦煞 煞(啊)
(吉大 吉令 台) (吉大 吉令

6 5 | i | 6 5 | i 0 | 6 i | 6 65 | 3·5 | 6·3 | 5 5 | 5 i |
珠泪垂，似联珠，苏麻岗上斩两(帮)断，(噢)
台令台 台令台)

6i65 | 3532 | 1 0 | 3 5 5 | 6 i | i i | 2 i | 6 i | 5 5 | 3 6i | 6 5 | 6 ‖
(唱)苏麻(的)岗上(的)(帮)斩两断。(啊)
(吉大 吉令台令台 台令台)

① 凡笛筒音为"5"的，艺人均叫小工调。

选自《白兔记·三娘写书》李三娘唱段
（符砬德演唱）

【香罗带】

(前略) 1/4 6 3 | 6 33 | 6 3 | 6 5 | 6 | 3 5 5 | 6 i | 6·5 | 6 | 633 |
观(呐)见(那个)这位小将军，容颜(末)相貌无差异，好似个

3 5 | 3 | 5·i | 6 | 6 5 | 3 2 | 1 1 | 1 2 | 2 5 | 3 (3 | 36 | 356) |
刘郎(呐)(帮)一(呃)般(呐)貌，(啊)(吉大吉令台)

2 6 6 | 2 2 | 2 | 3 3 | i | 6 5 | 6 | i | 6 | (665 | 32) | (下略)
(唱)说起(个)他的父，与我夫同名姓。(吉大吉令台)

选自《鲤鱼记·送茶》张真唱段
（吴大水演唱）

【古梁州】

(前略) 1/4 i 66 | i 6 | 6i065 | 6 | 6 65 | 35 6 | 6 i | 5 5 | 5 i |
好一似(啊)活观音坐在那莲台(啊)之上，(啊)

6i65 | 3 (3 | 3 6 | 3) | 63i | i i | 6 6 | 2 2 | i | i |
(吉大吉令台)(唱)恨只恨(呃)糊涂作怪(帮)小梅

香，(呀 哎) (唱)他那 里 左拦(啊)右 拦， 苦苦 扯着

(吉 大 吉令 台)

我的 衣(啊) (帮)(哎) 裳。(呃)

(台台 台台 台) (台台 乙台 乙台 台)

锁南枝

(《合珠记·第六场》书友［丑］唱腔)

小工调(1＝F)

李高森演唱
胡 克记谱

东街 西街 只见 青山 路(呃)遥 (帮)远，(嗳)

(吉 大 吉令 台) (唱)望 转 家 乡(不) 路(呃) 迢(呃 呃)

(帮)迢，(衣) (吉 大 吉 令 台) (唱)欲见 父母

空想 思， 只落 得 芦花 共 赏，

(帮)芦 花 共 赏。 (吉 大 吉令 台

松阳高腔剧种各行当都用真假嗓演唱。唱念除小丑用松阳土音外，其它行当均用松阳读书音。阳上并阳去，七个声调，调值见下表：

调类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	55	22	412	13	35	13	5	2
例字	诗	时	史	署	试	事	色	贼

松阳高腔剧种的过场曲牌多来自民间器乐曲，如〔大调〕、〔调情〕、〔和尚采花〕、〔行礼调〕、〔游乐门〕等；部分为唱腔曲牌的变体，如〔将军令〕、〔满堂红〕、〔饮酒词〕；还有〔闹头场〕、〔小开门〕、〔小桃红〕等则与婺剧的〔闹花台〕、〔小开门〕、〔小桃红〕等基本一样。上述曲牌依剧情分别用唢呐主奏，大鼓定节；唢呐加锣鼓；丝竹主奏，大鼓定节；丝竹加锣鼓等形式演奏。

锣鼓经多与婺剧的相似。较富特色用于配合表演动作的例如：

【平锣】

冬 冬 | 匡台 匡台 匡大 台 | 匡台 匡台 匡大 台 | 匡 ‖

用于配合武打场面和将帅上场的例如：

【接板锣】

大令 匡 | 大令 匡才 匡才 匡才 匡 | 大令 匡才 匡才 匡才 匡 | 大 匡 ‖

锣鼓字谱说明：

吉　擅板重击。

大　板鼓重击。

冬　大鼓重击。

匡　大锣重击或大锣、大钹、小锣同击。

才　大钹重击。

七　小钹重击。

台　小锣重击。

令　小锣轻击。

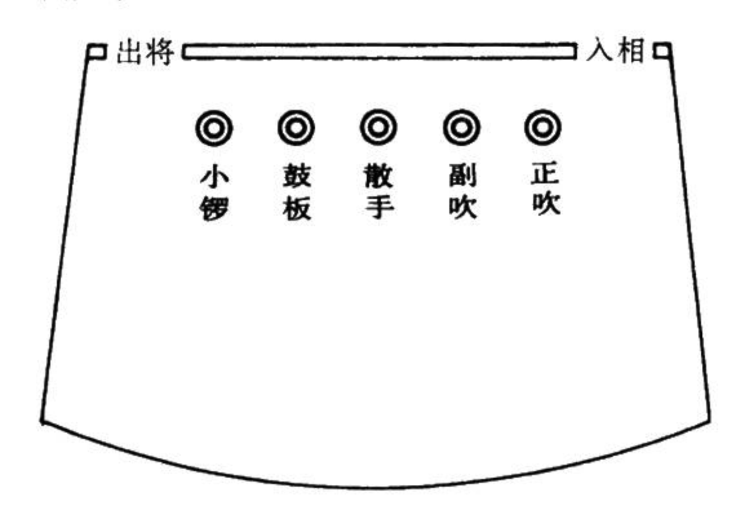
乙　休止。



松阳高腔剧种的乐队（兼帮腔）由五人组成。鼓板一人，掌板、鼓；正吹一人，掌笛、唢呐、先锋；副吹一人，掌主二胡、唢呐、先锋；散手一人，掌大锣、大钹，兼奏其它胡琴；小锣一人。二十世纪七十年代后，乐队的人数及其所掌的乐器已有了一些变化。

特殊乐器有先锋。

乐队传统座位图如下：



醒感戏音乐　醒感戏于清初已勃兴。其音乐，除来自流行于当地的明清俗曲和高腔外，在发展过程中还曾先后受到松阳高腔及婺剧音乐的影响。

醒感戏的唱腔包括明清俗曲和高腔。另外，在《断缘箱》和《精忠箱》等剧目中吸收了部分昆腔和乱弹的曲调，又在《草集箱》中吸收了婺剧的《卖花线》、《走广东》等时调剧及其唱腔（称时调，也属明清俗曲）。

明清俗曲：除后来吸收的时调剧唱腔外，其固有的则有〔毛头腔〕和道士腔。

〔毛头腔〕，因主要用于《毛头花姐》一剧而得名。唱腔的唱词为七言四句式。唱腔的音乐结构为一眼板（$\frac{2}{4}$拍）的羽调式四句体。唱腔徒歌干唱，不协管弦，每句的末三字均由人声帮腔，句间以小锣助节。例如：

选自《毛头花姐》花姐唱段
（俞岩法演唱）

【毛头腔】　慢速

i 2 2i 6 | i 2 2i 6 | i 6 i 3 | 3 i 3 | 3 - | 3 3 i2 6 | i 3 6i 6 |

日（嘞）头（呀）上（嘞）山（呀）（帮）云（嘞）里　黄，（罗　哩）呆）（唱）贞（嘞）节（呀）娘（嘞）子（呀）

i 0 2̇ i | 6 i i6 | 6 – | i 2̇ 2̇i6 | i 2̇ 2̇i6 | i 6 i 2̇ | 2̇ i 2̇ |

(帮)出 厅 (罗) 堂；(唱)棉(嘞)花 勿(嘞)纺 (帮)麻(嘞)勿 搓，(嘞
(呆)

i – | 3̇ 3̇ i 2̇ 6 | i 2̇ 2̇ i 6 | 3̇ 0 i 2̇ i | 6 i 6 i | 6 – |(下略)

哩)(唱)丢(嘞) 功(嘞)夫 (帮)等 情 (罗) 郎。
(呆)

道士腔，源于道教经曲。醒感戏的九本传统剧目（简称为“醒感九箱”）尾部大多有张天师超度阴魂野鬼的结局，在整个演出过程中（特别是“翻九楼”大典）始终贯串着宗教仪式和宗教活动，演员（即道士）合唱着类似巫术咒语的祭歌，用以“驱瘟逐鬼”。这些唱腔俗称道士腔。道士腔的唱腔，一唱众和，不协管弦，例如：

天师颂

1 = C $\frac{2}{4}$

黄绍良记谱

稍快、虔诚地

i 3 | 3̇ i | 6 6 | 6 6 | 5·5 5 5 | 0 5 5 0 |

天 师 显 神 灵， (帮)南 无 阿 弥 陀 佛，

5·5 5 5 | 0 5 5 0 | 6 2 | 2 6 | 5 5 | 5 5 |

南 无 阿 弥 陀 佛；(唱)消 灾 享 太 平，(啊)

1·1 1 1 | 0 1 1 0 | 1·1 1 1 | 0 1 1 ‖

(帮)南 无 阿 弥 陀 佛， 南 无 阿 弥 陀 佛。

太平经

1 = F $\frac{2}{4}$

黄绍良记谱

i 2̇ 2̇i6 | i 2̇ 2̇i6 | 5 6 i 3̇ | 3̇ – | 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ | i 2̇ 5 3̇ |

行(呀)路(呀) 有(嘞)个(呀) 行(呀)路(呃) 经， 一路 顺风 保(嘞)太

2·3 | 1 2 3 | 1 2 1 | 2 1 6 | 5 6 2 1 | 1 6· ‖

平， （唱）南无佛，南无佛，阿弥陀佛。

高腔：主要来自侯阳高腔，少数来自松阳高腔和西吴高腔，也有部分为本剧种所固有。其唱腔的音乐结构属曲牌联缀体。

属本剧种所独有的高腔，其基调虽与侯阳高腔大同小异，调式也以商、徵、羽三者居多，但人声帮和部分多有山歌风味很浓的下滑音，并大量使用“啊”、“依”、“哎”、“呀”之类的衬词，形成了独特的唱腔风格。传统是不协管弦，只以鼓或小锣助节，后期（具体时间不详）已加上了管弦伴奏。例如：

山坡羊

（《毛头花姐》花姐［旦］唱腔）

1 = C $\frac{1}{4}$

余岩法演唱
黄绍良记谱

563 | 5 | 563 | 5 | 1 12 | 3 3 | 0 5 | 5 35 | 6 6 | 6 |

一路（呀）行来（呀）泪珠露珠湿衣襟，（啦）

1 | 1 | 6·5 | 6 5 | 1 1 | 6 5 | 6·5 | 1 | 1 | （台）|

（帮）（啊）地呀，天呀，天呀，地呀，（啊哎）

3·5 | 6 1 | 1 35 | 3 | 2·3 | 5 5 | 0 1 | 6165 | 3532 | 1 1 |

（唱）眼看来到断肠岭，（帮）（啊哈依呀依

0 5 | 535 | 6 | 6 | 1 | 1 | 6·5 | 6 5 | 1 1 | 6 5 |

啊啊）地呀，天呀，地呀，天呀，

6·5 | 1 | 1 | （台）| 3·5 | 6 5 | 6 1 | 5 35 | 3 |

（帮）（啊哎）（唱）断肠人对断肠岭，

5 5 | 0 1 | 6165 | 3532 | 1 1 | 0 5 | 535 | 6 | 6 |

（帮）（依呀啊啊）

3·5 | 6 5 | 6 2 | 2 1 6 | 3 5 | 5 1 | 6 | 6 ‖

(唱)断 肠 岭 对 断 肠 人。(呀) (帮) (啊)

选自《毛头花姐》花姐唱段
(余岩法演唱)

【江头金桂】

サ 2 2 1 6 5 6 - 6 - 2 1 1. 1 6 5 6 - | 1/4 0 3 | 3 6 |

媳妇儿 禀 诉, 婆 婆 且 听 启, (哪) (帮) (啊

5 3 | 2 | 0 6 | 6 5 | 1 | 1 | 1 1. | 1 6 5 | 6 | 6 |

啊) (唱)且 听 媳妇儿 (呀)

6 | 5 3 | 2 | 2 | 3·5 | 3 2 | 1 2 | 1 | 5 | 5 | 6 |

说 分 晓, (帮) (啊 依 呀 依 呀 啊)

6 | 1 6 | 6 5 | 3 | 6 5 | 3 | 6 | 5·2 | 3 | 2 1 | 1 |

(唱)莫 恼 奴 雨 中 梨 花 偏 俏, (呀)

3 3 5 | 6 5 | 6 6 1 | 6 3 | 5 | 5 | 6 | 6 | 1 1 | 1 1 | 6 |

红 烛 带 泪 把(呀) 心 烧, (呀 啊) 堂 上 公 婆 可

6 | 5 | 6 5 | 3 | 3 5 3 | 2 | 2 | 6·5 | 1 | 6 | (下略)

知 道 (帮) (啊 哎)

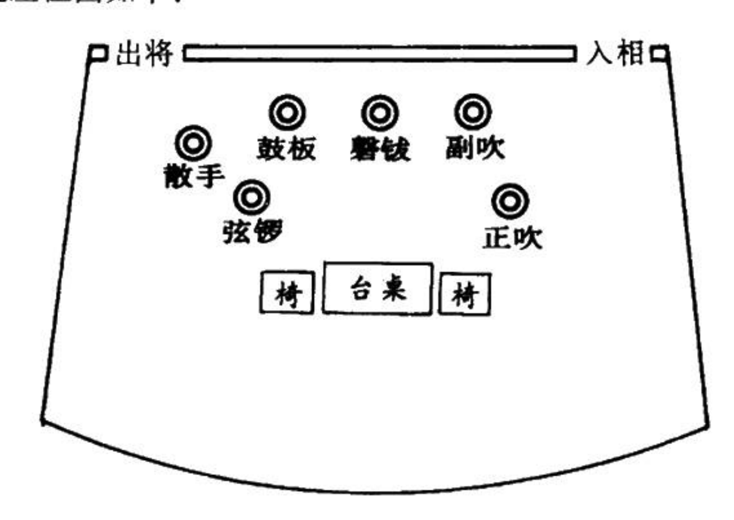
醒感戏的唱念，除小丑用永康土音外，其余行当均用永康读书音，阴入并阴上，阳入并阳上，入声消失，六个声调，调值见下表：

调类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	44	22	35	13	52	214	35	13
例字	诗	时	史	署	试	事	色	贼

醒感戏的过场曲牌与锣鼓经均与婺剧的基本相同。

传统乐队由六人组成，兼帮腔。其中堂鼓一人，掌单皮鼓、夹板、大堂鼓；正吹一人，掌曲笛、大唢呐；副吹一人，掌胡琴、小唢呐、山火筒；弦锣一人，掌大锣、三弦；磬钹一人，掌大钹、先锋、磬；散手一人，掌小锣、小堂鼓、兼管小道具。

乐队的传统座位图如下：



特殊乐器有先锋和山火筒。山火筒是一种土制的管乐器，发音凄厉，多在神鬼出现时吹奏。

永嘉昆剧音乐　昆腔音乐于明末传入温州后，结合当地的方音乡语并先后受高腔、乱弹等声腔的影响，逐渐形成具有地方特色和独特艺术风格的永嘉昆剧(简称永昆)音乐。

永昆的唱腔为昆腔。在历史上也曾兼唱过《泥鳅山》一剧的高腔、《雷峰塔》某些场次和《铁桶城》一剧的乱弹、《荡湖船》一剧的时调(明清俗曲)、《罗梦》一剧的昆时剧。前三者的唱腔音乐与瓯剧的基本相同，《罗梦》的唱腔音乐轮廓则与苏昆的基本一样。

昆腔唱腔的音乐结构属曲牌联套体。联套形式可分两类：一类是传统剧目中的套式：它常在原套基础上，删去或更换若干曲牌。如《荆钗记·投江》一出，在《六十种曲》本中所用的套曲为：〔梧叶儿〕、〔香罗带〕、〔胡捣练〕、〔五供养〕、〔山歌〕、〔菊花新〕、〔糖多令〕、〔玉交枝〕、〔前腔〕、〔前腔〕、〔前腔〕、〔黄莺儿〕、〔前腔〕、〔前腔〕、〔前腔〕，而永昆演唱时，只剩下〔梧叶儿〕、〔香罗带〕、〔玉交枝〕等三个原有曲牌，且将〔胡捣练〕改唱作〔哭相思〕。这种在紧缩场次的同时，删减、更换曲牌的做法，在永昆的演唱本里，是一种普遍现象。另一类是永昆独有(即自编自排的)剧目中的曲牌联套形式：这类套曲的特点是曲牌的运用十分自由，如《虐媳报》中的一个联套为〔浪淘沙〕、〔前腔〕、〔驻马听〕、〔前腔〕、〔小桃红〕、〔下山虎〕、〔玉芙蓉〕、〔尾声〕；《匿锁记》中的一个联套为：〔金络索〕、〔惜奴娇〕、〔渔家傲〕、〔地锦花〕、〔剔银灯〕、〔麻婆子〕、〔七宝赞〕(为特定场面需要，吸收的佛曲)、〔前腔〕、〔二郎神〕、〔集贤宾〕、〔节节高〕、〔皂罗袍〕、〔前腔〕。用来联成上面两列套曲的曲牌，不仅宫调不合，即笛色

也有不同；在永昆自排剧目中，一个联套有时可以应用于好几个场次。在这类剧本中，以一场仅用一二曲的情形居多。

永昆的曲牌以南曲为主，包括一部分北曲。其最常用的三十多支曲牌，称"九搭头"（"九搭头"的涵义至今尚未弄清），牌名及曲调轮廓均与苏昆相同，但曲调简单明快，演唱速度也较苏昆为快，因而与苏昆形成较大的差异。在永昆自编自排的剧目中，凡遇良辰美景、赏心乐事，多用〔玉芙蓉〕、〔锦堂月〕；猝遭变故、悲痛欲绝，多用〔小桃红〕、〔山坡羊〕；久别重逢、倾吐心曲，多用〔桂枝香〕、〔梁州序〕；夹白带唱、自伤自怜，多用〔金络索〕、〔步步娇〕；壮怀磊落、感叹苍凉，多用〔锦缠道〕、〔尾犯序〕；观花赏月、游寺赴会，多用〔驻云飞〕、〔懒画眉〕……上述这些曲牌均属"九搭头"范围。

永昆唱腔的特点是节奏明快、曲调清婉。其吐字行腔，也是以喉喉押调为基础的一字多腔，并有去声揭高，以入代平，上声低唱等依字行腔的讲究，和带腔、叠腔、垫腔等润腔手法，但没有苏昆那样绵软幽细、浓丽多姿及"一字之长延至数息"的腔情面貌。例如：

选自《琵琶记·书馆》蔡伯喈唱段
（永昆曲谱：陈花奎演唱）

【解三醒】

《振飞曲谱》 サ 2 1 6 - | 4/4 2 3 22 1 | 53 3 6. 5 | 3 5 62106 5 |
叹 双 亲 把 儿 指 望

永昆曲谱 2/4 2 61 | 232 162 | 535 615 | 2·1 135 |
叹 双 亲 把 儿 指 望

5 565 33 2 | 3 56 16 5 | 5 356 61 6 | 5. 6 5 212 | （下略）
教 儿读 古 圣 文 章。 似我

501 6165 | 3·5 635 | 535 6165 | 356 522 |
教 儿 读 古 圣 文 章 似我

【大师引】

《振飞曲谱》 サ i 6 5 6 - | 4/4 i 5i 6.5 32 | 1 2 3. 2 |
细 端 详 这 是 谁

永昆曲谱 サ i 6 5 6 - | 4/4 5 5i 65 35 | 2 - 3 2 |
细 端 详， 这 是 谁

1 2 1. 1 6 1 | 2 1 6 （下略）
笔 仗？
1 2 1 6 1 | 2 1 6
笔 仗？

部分北曲曲牌已南唱。例如：

选自《绣襦记·打子》郑儋唱段
（永昆曲谱：陈花奎演唱）

【折桂令】

《遏云阁曲谱》 サ 6 i 5 6 6 - 5 6i5 6 - | 4/4 5 5 4 6 3 - |
那 歌 郎 虽 是 清 奇，

永昆曲谱 サ 3. 2 1 2 3 3 - 5 5 i 6 5 3 5 | 4/4 2 3 2 1 6 5 6 |
那 歌 郎 虽 是 清 奇，

3 3. 5 6 i 5 | 1 54 3. 3 2 1 | 2 176 5 6 | （下略）
岂 是 吾 家 千 里。
6 3 3 5 | 2 1 3 2 1 | 2 3 2 1 6 5 6 |
岂 是 吾 家 千 里。

苏昆中的赠板，在永昆中都是实板（请看上述〔太师引〕谱例）。永昆昆腔曲本上的“三点指”符号见下表：

名　称	板	中　眼		底　板
常见符号	丶	L	ǀ	㇀
少见符号	X	↓		

永昆的唱念，其声、韵与苏昆及浙江各地昆腔均属同一系统；其调类、调值与温州语音相同。八个声调，调值见下表：

调　类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调　值	44	31	45	34	42	21	323	212
例　字	诗	时	史	署	试	事	色	贼

永昆的过场曲牌与锣鼓经均与瓯剧的相类。

永昆的“闹台”(又称“头通”)有单纯的锣鼓联套和锣鼓吹打乐两种。属前者的，原有“一封书”、“快活林”、“福建头通”等多种，到抗日战争前夕，只用“福建头通”一种了；属后者的有“集锦头通”，与瓯剧的相类。

在“闹台”之后，“正本”之前，还要演出“八仙”，其规模较大的为《赐福》、《七星八仙》、《天官八仙》、《三张桌》(原名已佚)、《堆仙》、《上寿》、《狮子鹤八仙》、《红蟠桃》、《东方朔偷桃》、《出洞八仙》、《和合八仙》，规模较小的为《福禄寿喜》、《三星八仙》。大八仙所用的曲牌较多，以《七星八仙》为例，计有〔新水令〕、〔步步娇〕、〔折桂令〕、〔江儿水〕、〔雁儿落〕、〔侥侥令〕、〔收江南〕、〔园林好〕、〔喜迁莺〕、〔尾声〕等十首曲牌；小八仙一般只用〔大红袍〕(即〔天运有循环〕)一首曲牌，或唱或吹奏不定。

永昆的乐器有：曲笛(为永昆乐队主奏乐器)、笙、三弦、月琴、二胡、四胡、瓢胡(又名提胡或提琴)、管子(即小筚篥)、琵琶、扬琴、唢呐、支呐儿(即小唢呐，某些唱腔以它为主伴乐器，如《花飞龙·投江》中韩通父子合唱〔番竹马〕，《长生殿·埋玉》中众唱〔金字令〕就用它伴奏)等，其中的瓢胡和管子，清末还在应用，民国后很少应用；琵琶和扬琴则是在中华人民共和国成立以后加入的。武场乐器有：单皮鼓、三粒(即拍板)、抱月(一般情况下用抱月时不用拍板)、大鼓、堂鼓、大钹、小钹、大锣、小锣儿(永昆司小锣艺人均兼管外场事务，因而又称“外场儿”)、小圆锣(又名“狗叫儿”，多用于“开筵安席”、“送客迎宾”等细吹牌子中)、汤锣、星子、碰铃、木鱼、竹梆(以上五种乐器一般仅用于“集锦头通”等牌子中)、大号筒、小号筒。中华人民共和国成立后又吸收了一些西洋乐器，多视剧情需要选择使用。

金华昆剧音乐　昆腔音乐于明末传入金华一带以后，因长期演出于广场和庙台，并以农民和手工业者为其主要听众，加上清中业以后受徽戏、乱弹、高腔等音乐的影响，因而逐渐形成了具有自己独特风格的金华昆剧(简称金昆)音乐。

金昆的唱腔，除有两出昆时剧(《思凡》与《妹子思春》)的唱腔外，其余均为昆腔。

昆腔的音乐结构属曲牌联套体。有南套、北套、南北合套之分。唱腔曲牌，基本上归属五宫四调。

南套由“引子”(或用作“引子”的曲牌)、“过曲”和“尾声”(或用作“尾声”的曲牌)三部分组成。其中“过曲”部分曲牌的排列次序没有一定规律，曲牌数目也可多可少，只要符合剧情即可，但必须是同宫调或相同笛色的曲牌。

北套(除“变套”外)由同宫调的曲牌组成，曲牌的前后次序有一定的规律(由于剧情的需要，也有变格)。将金昆套数中的曲牌与正规剧本对照，其排列次序相同，但曲牌常有删减。如《火焰山·借扇》一场，在〔古鲍老〕与〔柳青娘〕曲牌之间，就删去了〔对玉环〕。

南北合套系将同一宫调的南曲与北曲混合组成，其体式是一支北曲、一支南曲的交替联接。如金昆常演剧目《烂柯山·覆水》一场中的北〔新水令〕和南〔步步娇〕仙吕入双调合

套，是最典型的例子。曲牌排列次序是：北〔新水令〕、南〔步步娇〕、北〔折桂令〕、南〔沉醉东风〕、北〔得胜令〕、南〔忒忒令〕、北〔沽美酒〕、南〔好姐姐〕、北〔收江南〕、南〔园林好〕、北〔太平令〕、南〔清江引〕。

金昆不论传统中的细工剧目（正规剧目）、粗工剧目（提纲戏）及新编剧目（如武义昆剧团的《包公三勘蝴蝶梦》、《杨门女将》等），其套曲的运用规律，都遵循以上原则。

金昆的唱腔不讲究“声则平上去入之婉协，字则头、腹、尾音之毕匀”等唱曲要求，曲调简单，节奏明快（有的比苏昆快好几倍），唱法质朴粗犷、较少装饰，除早期尚保留“豁腔”、“迭腔”、“带腔”等昆曲的润腔方法外，大量的昆曲唱法都已不复存在。例如：

黄龙滚

（《渔家乐·藏舟》邬飞霞［作旦］唱腔）

凡字调（1＝E）

金昆曲谱：郑子娥演唱
胡奇之记谱

《振飞曲谱》 サ 12 6 6 5 | 4/4 1 2 1023 653 | 2·3 2 - |
学 个 寒 江 独 钓 仙，

金昆曲谱 サ 3 6 5 - | 2/4 6 1 2 1 | 2 3 2 |
学 个 寒 江 独 钓 仙，

5 6 5061 2 1 | 6 116 5 - | 5 3 5 1 2 | 3 2 15 6 6 |
寒 江 独 钓 仙， 免 被 人 轻 贱， 且 潜 息

6 6 1 5 | 6 1 6 5 | 3 5 1 2 | 3 6 6 1 |
寒 江 独 钓 仙， 免 被 人 轻 贱， 且 潜 息

5 06 1165 3 5 | 35 65 1 23 2 21 | 6 ‖
游 龙 待 听 朝 典。

6 5 | 3 5 231 | 6 ‖
游 龙 待 听 朝 典。

苏昆中南曲曲牌的赠板，在金昆中都变成了实板。例如：

选自《琵琶记·赏荷》蔡伯喈唱段
（金昆曲谱：周竹芳演唱）

【桂枝香】 （中眼起）

《振飞曲谱》 サ3 36 66 5 4/4 3 506 | 5·6 i 665 3 - - - |
危弦 已 断，

金昆曲谱 4/4（吉大 大大）66 | 66 65 3 5 | 5·6 i2 6 65 | 3 - - 5 |
危弦 已 断，

602 ii6 5 6 6 - 5· 65 | 65 3 5·6 i 6· 5 306 56 |
新 弦 不 惯。旧 弦

6 i6 5 6 | 6 6 5 3 5 | 65 3 i 6 | 65 3 5 - |
新 弦 不 惯。旧 弦

i 665 3 - 5 - 6 - | 50 6 505 232 1 - 2 - | （下略）
再 上 不 能，

3 56 i 6 | 5 - 6 3 | 5 6i 5 32 | 1· 6 2 - |
再 上 不 能，

某些北曲曲牌已经“南唱”，“4 ”、“7 ”两音消失了。例如：

选自《长生殿·絮阁》杨贵妃唱段
（金昆曲谱：郑梦兰演唱）

【喜迁莺】

《振飞曲谱》 サ 1 3 5 6 - | 4/4 1· 2 1 - | 11 176 5·6 176 |
休得把 虚 脾 来

金昆曲谱 サ 1 3 5 6 - | 4/4 16 23 1 - | 1·2 16 5·6 16 |
休得把 虚 脾 来

5 5 321 176 | 102 332 10276 1 | 12 176 506 176 | 505 35 2 1 |
掉，休 得把 虚 脾 来 掉。

5 35 2 1 2 | 1·2 32 16 1 | 11 6 5·6 16 | 5 35 231 |
掉休 得把 虚 脾 来 掉。

1 - 505 4356 | 707 6 5 - | （下略）

（吓！） 嘴 喳 喳

1 - 5 35 | 6·2 16 5 - |

（吓！） 嘴 喳 喳

以上特点，大量体现在《通天河》、《九曲珠》、《取金刀》、《飞龙凤》等一批金昆特有的传统剧目中。金昆提纲戏中的唱词、曲调大都从其它剧目中搬来。如《飞龙凤·铁灵关》一场（三小姐劫法场）中的词曲，全来自《一捧雪·搜杯斩莫》一折，不过都已经变成"光奏不唱"的唢呐曲牌了。又如《通天河·送僧》一场中，鲤鱼精唱的〔锦缠道〕、〔桂枝香〕等曲牌则系分别从《连环计》中的《议剑》、《刺丁》中搬来。还有一些专曲专用的所谓"细工曲"，其演唱速度比"提纲曲"慢，曲调也相应地要花繁一些，但速度仍比苏昆快。《长生殿》、《琵琶记》，以及折子戏《扫秦》、《花报瑶台》、《训子单刀》、《山门卖酒》等剧目中都有这类曲子。细工曲也有在提纲戏里出现的个别例子。如《通天河》中慈航菩萨〔旦〕所唱的一曲，曲调华丽庄严，速度缓慢（曲调来自《蝴蝶梦·点化》中道德真君〔净〕唱段）。

"光奏不唱"是金华昆腔音乐中突出的特色之一。在一些独有的提纲戏和武戏（如《翻天印》等）中，"光奏不唱"的现象甚为普遍。按剧本情节规定，"堂众曲"（即各戏都可通用的由台上演员齐唱的唱腔），有关演员都应该歌唱。但由于金华昆班常年演出于乡镇草台，台下热闹非凡，又无扩音设备和幻灯字幕，为使台上、下的气氛相和谐，往往将某些站着唱的、有舞蹈身段的、或行军赶路时唱的"堂众曲"，统以两支大唢呐伴奏，唢呐音响超过演员嗓音几倍，唱者劳而无功，遂出现了演员干脆不唱的情形，年长月久，约定俗成，一些"堂众曲"便成了光奏不唱的唢呐曲牌。

金昆昆腔曲本上的"三指板"符号见下表：

名称	板	中眼			底板
符号	、	O	L	IX	一

金昆的唱念，既保留有昆腔原来的读音，又有金华读书音（同婺剧）；小丑可根据需要，选用金华读书音，金华或苏州的方言土音。

金昆的过场曲牌有唢呐曲牌和丝竹曲牌两类，常用的唢呐曲牌（不包括光奏不唱的"堂众"曲牌）有〔望乡台〕、〔大开门〕等，还有由堂众曲衍变为唢呐干牌子的〔风入松〕、〔泣颜回〕、〔普天乐〕、〔急三枪〕等；丝竹曲牌有〔小开门〕、〔万年欢〕、〔香闺〕、〔八板〕、〔哭皇天〕等。这些曲牌及其用法，大部分与婺剧的基本一样，小部分与苏昆的基本一样。

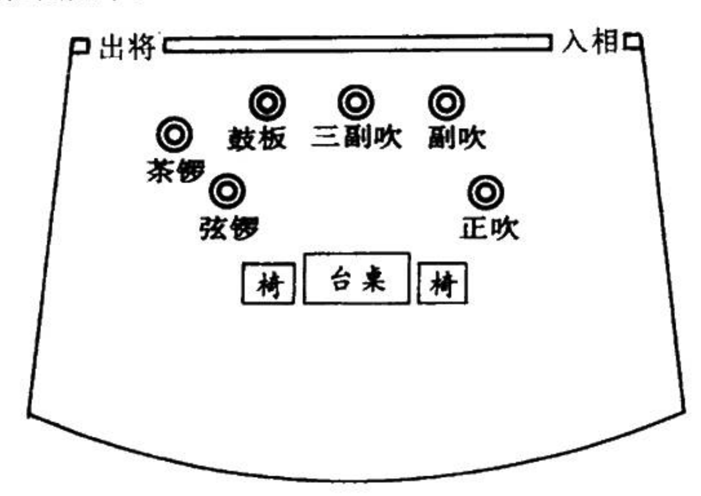
金昆锣鼓的乐器型制、音色、锣鼓经及其用法，指挥手势等，均与婺剧的大同小异。最突出的区别是当大钹闷击时，不象婺剧那样同时闷击大鼓。

金昆的"闹台"有清锣鼓与唢呐吹打曲牌两种。清锣鼓有"三五七头台"、"清锣鼓二台"；唢呐吹打曲牌有〔水龙吟〕、〔将军令〕、〔倒春雷〕等。以上曲牌和锣鼓经均与婺剧的相同。

金昆在首场演出的"闹台"之后，要先演出"大八仙"，如《文武八仙》或《堆花八仙》。白天演出如加演"八仙"，一般都用"小八仙"，如《蟠桃八仙》、《追桃八仙》等。这些"八仙"所用的曲牌均与婺剧的相同。

金昆的传统乐队（又称"后场面"）共由六人组成。鼓板一人，掌单皮鼓、夹板、小堂鼓、大堂鼓；正吹一人，掌曲笛，兼大唢呐，有时还兼大钹或小堂鼓；副吹一人，掌提琴，兼大唢呐、小唢呐、先锋、号筒；三副吹一人，掌笙，兼次钹（小铙钹）；弦锣一人，掌小锣，兼三弦、狗叫锣，还兼搬小道具；茶锣一人，掌大锣，兼烧茶水。

传统的乐队座位图如下：



于中华人民共和国成立后建立的武义昆剧团（原称宣平昆剧团），新增乐队四人，分别担任琵琶、二胡、中胡、大胡的演奏任务。

特殊乐器有提琴、先锋及大筒（又称号筒）。

婺剧音乐　以徽戏[①] 与乱弹为主，兼唱高腔、昆腔、滩簧（指前滩）、时调。

徽戏：徽戏的唱腔，主要包括龙宫、芦花、拨子、以二簧为代表的一类（小二簧、老二簧、二簧）和西皮；另外，它还包括一些时调和昆腔。其中除昆腔仅作插曲使用外，其它诸腔都有自己的剧目，但也有多腔混用于一剧的（较常见的为芦、拨或二簧、西皮混用于一剧）。

龙宫属徽戏之早期唱腔，存在于《山伯访友》、《浪子踢球》等剧的唱腔及《水擒庞德》、

① 在婺剧中，艺人习将由当年徽班传入的皮簧与龙宫、芦花、拨子、时调、昆腔等统称为徽戏。有人又将其中的龙宫、芦花、拨子称为徽班乱弹（简称徽乱），以有别于原属乱弹班的乱弹。此处之"徽戏"非剧种概念，而为声腔名称。

《逃生洞》等剧的个别唱段之中。龙宫兼具昆弋两腔的某些特点，是一种用工尺谱记载、以曲笛伴奏、定腔定谱的、专曲专用的唱腔；其唱词格式则与高腔相似，既有长短句体，也有类似高腔滚唱句的各种齐言句式；唱腔的音乐结构留有明显的曲牌联缀痕迹，但多已失去曲牌名称。例如：

选自《水擒庞德》关羽唱段
（严宗河演唱）

【龙宫】①

サ 3. 2 1 2 3 3. 3 - 6. 2 1 2 - 6 6 5 3 - 2 - （中略）|
看　春（呃）秋　慢　思　揣　拟。

4/4 5 - 5 - | 0 6 - - | 2 - - (3) | 1 - 1 - |
你　太　无　能，　为　人

0 6 - 3 | 5 - - 0 | 5 - 5 - | 0 6 - - |
所　欺。　赤　兔　追

2 - - - | 1/4 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 5 | 5 | 3 | 2 | 2 | 2 （中略）|
月　何　须　要　你！

4/4 1 1 7 6 7 6 | 3 5. 6 - | 6 1 5 7 | 6 - 0 0 ‖
擒　庞　德　也　要　另　生　巧　计。

① 该唱腔在艺人的手抄本和口授中，均无名称，龙宫是泛称。下同。

龙　宫

（《浪子踢球》张大姐［花旦］唱腔）

正宫调（1 = G）4/4

徐汝英演唱
范志贵记谱

（吉打.）| 3. 2 3 5 | 5 6 1 6 5 3 2 | 3 5 2 (2 3 5 3 | 3 5 3 2 1 5 6 1 |
手　攀　着

2 -) 2 2 | 0 3 - 2 | 1. 2 6 1 5 | 0 3 1 2 |
栏　杆　步　步

3 - - 0 | 6· 1 5 3 5 | 6 - - (56) | 7 2 7 6 |
高， 推 开 了 纱

5 (35 67 63 | 5· 3) 23 2 | 0 5 - 3 | 6· 3 6 5 |
窗 纱 窗 (啊) 往

5 2 35 32 | 1 - - (打) | 23 1 2 - | 12 35 2 - |
下 瞧。 楼 下 的 张 相 公、

32 1 2 - | 12 35 2 - | 12 35 23 16 | 5 61 5 (1 63 |
李 相 公， 你 家 住 哪 州 哪 府 并 哪 县？

渐慢

53) 22 2 5 3 | 6· 3 6 5 | 0 2 35 32 | 1 - - - ‖
哪个 村 庄 你 家 门？

芦花原名梆子调，又名芦花梆子、安春调或平板；以曲笛伴奏，定正宫调（1＝G）；其唱腔的基本句式为七字或十字的齐言上下句，兼有长短句；音乐结构为既具板式变化体雏形，又留有曲牌联缀痕迹的体式。芦花所含曲调如下：

〔芦花〕是芦花中的常用曲调，三眼板（$\frac{4}{4}$拍，偶用一眼板），分男女腔，擅长表现欢快的情绪。例如：

为国哪怕人辛苦

（《大红袍》海瑞［外］唱腔）

正宫调（1＝G）

范志贵 演唱 记谱

【芦花】（男腔）

横风（闷 2） | $\frac{4}{4}$ 格拉. 打 35 6i | 5·6 53 23 5 | 0 i5 65 6i |

徽胡（1 — 5） | $\frac{4}{4}$ 0 0 35 6i | 5·6 63 23 5 | i i·6 6i 6i |

板胡（3 — 6） | $\frac{4}{4}$ 0 0 3·i 65 | 3·5 3 5 6 i 5 | 5 6·i 65 6i |

唱腔 | $\frac{4}{4}$ 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 i 6 i |

为

国 哪 怕

人 辛 苦，

方 显

老 夫 （啊）

6 7 6 5 6 i | 0 3 5 6 7 6 3 | 5 - 0 0 ‖
tr
6 . 5 6 i | i 3 5 6 i i 3 | 5 - 0 0 ‖
6 . 5 6 i | i 3 5 6 i i 3 | 5 - 0 0 ‖
6 . 5 6 i | 0 i 6 3 | 5 - 0 0 ‖
大 忠 良。

选自《万里侯》小丫头唱段
（徐仙芝演唱）

【芦花】（女腔）

4/4（格拉．打 3212）| 3. 2 3 5 | 0 6 - 3 5 | 2 - - （56 |
铁 拐 仙

35 32 17 61 | 23 21）3 5 | 5 i 6 5 | 3. 5 65 6 |
肩 背 葫 芦 口（啊）

0 5 - 3 | 2 - - （56 | 35 32 17 61 | 21 23）i i |
朝 天，（老丫头白）名叫什么花？（小丫头唱）此（呃）

0 i 6 3 | 5. 3 6 5 | 0 5 3 5 | i. 7 66 6i |
花 名 （呃） 叫 （啊）

5 - （65 36 | 56 54）2 2 | 0 5 - 3 5 | 6. i 6 5 |
名（啊） 叫 石

0 2 53 56 | 1 - 0 0 |（下接老丫头唱的【芦花·上句】略）
榴 花。

“叠板”为辅助性的常用曲调；节拍有三眼板（$\frac{4}{4}$拍）和一眼板（$\frac{2}{4}$拍）两种；唱句句数自由（从一句到多句）；句子落音有全落“2”音的，也有一句落“2”、一句落“5”的（有时也会出现数句连落某一音的情况）。“叠板”可与〔芦花〕下句或“落山虎”共同构成唱段，但最常见的则是自由地穿插在〔芦花〕之中以演唱长段唱

词。与“叠板”相配的唱词多齐言句（三字至十字都有），也有长短句。例如：

选自《双合印》董鸿唱段
（方永林演唱）

（【芦花】略） | 2/4 （打打. 0） | (叠板) 5 5 | 3. 2 | 1 2 3 1 | 2 - | 6 1 |
听他言怒气冲，恼恨

6 1 | 0 1 3 | 5 - | 5 5 | 5 5 5 | 3 2 3 1 | 2 - |
豪恶刘应龙，刘龙刘虎(么)亲弟兄，

6 1 | 6 1 | 6 1 3 | 5 - | （接【小撮头】锣鼓、（落山虎）略）
他拜干父叫严嵩。

选自《硃砂记》李旦唱段
（方永林演唱）

(叠板) 2/4 6 6 | 0 5 3 | 2 - | 6 6 | 0 5 3 | 2 - | （接【芦花·下句】略）
珠泪滚滚洒落衣襟，

〔芦花〕头，属“昆头”性质，系〔小桃红〕头、〔懒画眉〕头、〔锁南枝〕头这类曲调的统称，可代替〔芦花〕的首句。例如：

花带露

（《百花点将》百花公主［花旦］唱腔）

正宫调（1＝G）

经金莲演唱
智　生记谱

)0(⁝ サ (3 -) (【锁南枝】头) 3 - 2 3 5 - 5 3 2 3 1. | 2/4 3 2 3 5 6 3 2 1 | 6 5 1 2 3 |
(白) 掌灯！(令) (唱)花带露，月正明，

1. 6 | (【芦花】下句) 1 2 3 5 2 3 1 6 | 5 5 3 6 7 6 5 | 5.3 2 2 | 0 5 3 | 6.i 6 6 5 | 0 2 3 5 3 2 | 1. 0 ‖
整整衣冠移步进宫庭。

“游板”有三种。其中的“句尾游板”是指〔芦花〕上句落音的任意延长处；余下的两种分指两个曲调片段（如 サ 3 - 2 - 7 6 3 5 - 和 サ 3 - 3 1 2 - 5. 4 3 - ）。

远 迢 迢　　我 本 该

这两个曲调片段用紧板散唱时称“游板”，用一眼板（$\frac{2}{4}$拍）时称“半游板”，一般在感情变换时用此代替〔芦花〕上句的第一分句。

“落山虎”是一句终止感很强的曲调，多用来作唱段的结束句。

选自《双合印》董鸿唱段
（方永林演唱）

（落山虎）

（叠板、锣鼓略）| $\frac{2}{4}$ 6. 5 | 6. 5 | 6 1 1 | 0 6 3 | 5 - ‖
俺 有 恩 师 海 刚 峰。

〔清板〕，无眼板（$\frac{1}{4}$拍），又名〔哭相思〕，可单独构成唱段，擅于表现匆匆离别之情。例如：

拜别了我母亲

（《凤娇投江》胡凤娇［青衣］唱段）

正宫调（1＝G）$\frac{1}{4}$

刘淑贞演唱
诸葛智生记谱

【清板】

（打打.）| 0 5 | 3 5 | 2 3 | 1 2 | 2 5 | 3 2 | 1 | 6 1 | 2 |
拜 别 了 我 娘 亲，

（打）| 1 | 1 | 6 | 5 | 5 6 | 5 6 | 1 | 2 1 | 6 1 | 2 3 | 1 | 1 ‖
投 江 自 尽，投 江 自 尽。

“哭板”，是带有泣声并常伴以锣鼓的散唱散伴或紧板散唱式的附加性片段曲调，如：サ 7 6. 7 67 67 6 5 3 6 3 5 - 即是。“哭板”多附加在上句曲调之后。

啊

拨子唱腔的唱词，以七字句或十字句的齐言句式为基本句式，基本句式加上衬字、衬词和叠句的则为变化句式。拨子唱腔的音乐结构属板式变化体，有〔拨子〕、〔流

水〕、〔紧皮〕、〔导板〕等板式，及“十八板”、“叠板”、“哭板”、〔花拨子〕等作为调剂添彩用的曲调。拨子的调高为正宫调（1＝G）。

〔拨子〕，三眼板（$\frac{4}{4}$拍，偶用一眼板），以对应的上下两句为单位构成两句或两句以上的偶数句唱段，男女同宫同腔，可叙事也可抒情。遇感情激烈时，以吉子伴奏，竹梆击节，板鼓双签滚奏，并常伴以〔幺二三〕或〔五虎将〕锣鼓，例如：

选自《水擒庞德》关羽唱段
（严宗河演唱）

（【倒板】“十八板”略）| $\frac{4}{4}$ (0 0 吉 洞洞 | 文 0 吉 洞洞 | 文 齐 文 文 |

0 0 0 0 23 | 5 3 2 3 6i36 5 | 0 i6i 5 i 6i35 | 235 6 i 5 i 6i35 |
吉 打 吉 洞 文)

2·3 2 3 5 i 6i35 | 223 5 i 6 5 3532 | i23 i6i 532 56) | 【拨子】5· 0 i· 0 |
某 也

i - (ii2 32 | i23 i6i 532 56) | i 3 3 - | 2 - - 3 2 |
曾 经 过 了

i - 5· i | 6 - (6·i 3·5 | 6 i 6i65 32 35) | i i 3 0 i |
多 少 战

6 i 0 3 | 2 3 2 i 6 5 6i6 | 5 - (i 3 2 3 | 5 3 2 i i 3 5 3 |
场，(呃)

5 ii ii i2 | 335 6i 54 35) | i i i 6 0 | 0 5 5 - |
未 见 过 庞 (呃)

5653 3 (33 65 | 35 3532 i6 i2) | i - 6 5 676 | 6 5 - 3 |
德 英 雄

2 – – (6i | 2̇3̇ 2̇i 6i 2̇ | 0 72̇ 76 56 | i – 0 0) |（下略）

将。①

① 若要结束唱段，其下句的第三分句要落在“i”音上，如 3 5 5 56 | i – – – ‖
英雄（呃） 将。

〔流水〕，为〔拨子〕的紧板散唱，节奏可随唱词情绪而自由伸延或紧缩，擅于表现紧张激动的情绪。例如：

选自《六郎告御状》六郎唱段
（叶阿苟演唱）

1/4 (i6 | 5 | 223 | 51 | i3 | 5i | 23) | サ 2̇ 2̇ i 3̇ 2̇·3̇
可（啊）怜 我

i – | 1/4 (536 | i6 | i6) | サ i i 3̇ 3̇ 2̇·3̇ 2̇76 6 2̇·i i6 6 5
父（啊）子（啊）们 杀一 阵来 败

i i. 6. i 5 – | 1/4 (5i | 6i | 5i | 656i) | サ 3 5 i 5
一 阵， 败 到 两 狼

i 5i 6 5 3 – | 1/4 (312 | 312 | 33) | サ 5 5 5 2̇i 2̇·3̇ i –（下略）
山 上 难（啊） 脱 身。

〔紧皮〕唱腔的曲调与〔流水〕相同，仅以散伴散唱形式区别于〔流水〕的紧板散唱形式。艺人将其中句子曲调一气呵成，每句句尾都击有一记锣的别称为“套锣紧皮”；将其中某下句（多为结束句）的小分句间分别击有一锣和二锣的别称为“套〔幺二三锣〕紧皮”。〔紧皮〕多用于人物对话或表达悲痛之情。

〔导板〕，属辅助性板式，系〔拨子〕上句腔之散唱，用于唱段之始。分〔大导板〕（也称〔文导板〕，在启唱前伴以大锣、大鼓、大钹慢击的〔大导板锣〕）、〔武导板〕（启唱前伴以快击重敲的〔武导板锣〕，且在分句间夹击一、二记大锣）、〔小导板〕（启唱前击小锣）、〔半导板〕（将导板曲调紧缩并一气呵成）。〔导板〕擅于表现激昂奔放或极度悲伤的情绪。其后多接“十八板”，但也可接〔流水〕或〔紧皮〕的下句。

“十八板”，系〔拨子〕下句的变化腔，三眼（或一眼）板，唱词基本句式为七字或十字句，因曲调长度约十八板，故名；前面或中间常夹有叠板，句尾有较长的拖腔，最常见的是用在〔导板〕之后以补足一个下句。例如：

选自《徐策跑城》徐策唱段
（范志贵演唱）

（【导板】略）|（打 打）| 2/4 2̇ 3̇ i̇ 7 | 6. i̇ | 5 6 5 4 | 3 - | 5 6 5 6 |
一 桩 桩 一 件 件 桩桩 件件

5. 6 | i̇ 6 i̇ | 0 2̇ 3̇ | 2̇ i̇ 6 5 | 6. 5 | 6 5 6 |
奏 与 朝 廷。

0 i̇ | 2̇. i̇ 6 i̇ | 5 3 5 | 5.6 i̇ i̇ | 6 i̇ 6 5 | 3 5 2 3 |
（安）

5 0 | 廿 3̇ 2̇ i̇ 56 5 - |（接锣鼓，【拨子】略）
（安）

"叠板"，曲调系〔拨子〕的某些片段（多为下句第一、二两分句曲调的变化反复，句数可多可少。其唱词多齐言上下句，也有口语化的长短句，每句字数从三字至七字不等。"叠板"的唱句多落在"6"、"3（或 2）"两音上；节拍形式多三眼（或一眼）板，偶见无眼板（$\frac{1}{4}$拍）。"叠板"不能单独使用，只能依附于〔拨子〕及其下句变体"十八板"之中，较常见的是置于"十八板"及其变体中使用。例如：

选自《徐策跑城》徐策唱段
（沈明春演唱）

（【导板】略）| 2/4（丈 打打.）| 5 0 5 3 | 6 0 | 5 i̇ 532 | 3 0 | 5.6 767 |
又 只 见 城 楼 下 来 的

6 0 | 2̇ i̇ 0 | 5 5 2 | 3 0 | 6 3̇ | i̇ 6 i̇ | 3 5 3 |
是 一 位 小 将 军， 头 上 戴 的 白 方

6 0 | 5 6 | 5 6 | 5 5 2 | 3 0 | 3̇ i̇ | 2̇ i̇ 0 |
巾， 身 上 穿 的 白 海 青， 跨 下 一 骑

3 3 5 | 6 0 | i̇ 6 | 3 6 | 5 6 2 | 3 0 |（中略）|
白 龙 马， 手 提 银 钢 枪 一 根，

3 35 | 5·6 i | 6 0 | 5 66. | 5 52 | 3 0 | 5 6 |
你那里说 得 清， 俺这里 听得 明， 好好

i 6 | 56 i | 6 0 | i 35 | 56 i | 6 0 | 5 66. |
放你 过关 门， 你那里 说不 清， 俺这里

5 52 | 3 0 | 5 6 | 5 6 | 5· 6 | i 0 | 2· 3 |
听不 明， 要开 关门 万 不

23 5 | 6· (5) | 656 | 0 i | 0 6 | 5 0 | 56 ii |
能，

6i 65 | 35 23 | 5 サ 3 3 2 6 i i 6 5 - | （接【紧皮】略）
小将通名姓哪！

“哭板”，其形态及性质、作用方面均与芦花的“哭板”类似。上板唱腔中的“哭板”，一定要套〔幺二三锣〕。例如：

选自《珍珠衫》张美英唱段
（范志贵演唱）

（【拨子】上句略）（哭板）7 6 | 1/4 （吉打 | 吉令 | 匡） | 65 | 53 | 2
大郎 我的 夫啊！
（吉打 吉打打 匡令

2 | 77 | 656 ‖: (77 | 6 :‖ 77) | 66 | 5 | 3 | 2
啊呀！ 我的 大 郎 啊！
匡 来才 卜打打 来才 卜打打 来才 卜才 卜才 卜才 卜才
(67 | 67 | 67 | 67

2 | i | 6 | 5 | 5 | （接大过门，【拨子】下句略）
卜才）
67 | 67 | 67 | 67 | 67)

〔花拨子〕，系从乱弹中吸收而来，即〔羽音二凡〕，但用正宫调演唱，可代替〔拨子〕并与拨子其它曲调相连接。

以二簧为代表的一类唱腔包括小二簧、老二簧和二簧三种。其中除老二簧用唢呐伴奏外，其余均以徽胡定 E 调“5 — 2 ”弦伴奏。

小二簧与芦花及乱弹中之三五七关系密切，属同源异流的唱腔。小二簧中〔小二簧〕的唱词基本句式为七字句或十字句，其“叠板”唱词的句数可多可少每句字数从三字到十字都有，很灵活。小二簧唱腔的音乐结构属既留有曲牌长短句痕迹，又出现板式变化某些因素的体式;它包括〔小二簧〕和“叠板”两种曲调，男女同宫同腔，能表达多种情绪。

〔小二簧〕，为一眼板（$\frac{2}{4}$拍）的上下句体（上句落“2 ”音或“3 ”音，下句落“1 ”音）。上下句间有时也出现类似芦花或三五七中的“哭板”曲调（见下例中“我要刺死你”句），但无名称；下句之后也常出现与三五七的“掼板”相类的片段补充性曲调（芦花也有此曲调，但无名称），用来重复下句末尾的一个词组，以加强乐句的终止感。例如：

猛然睁开昏花眼

（《宋江刺惜》宋江〔老生〕唱腔）

凡字调（1＝E）$\frac{2}{4}$

胡成金演唱
王锦琦记谱

【小二簧】

1 65 | 01 61 | 2· (5 | 3532 1761 | 2) 2 | 0 3 2 | 1 65 |

猛 然 睁 开 昏

03 12 | 3 5 | 01 1 | 2 32 | 01 7 | 6 6 | 1 35 |

花 眼，只 见（呃）强 盗（呃） 在

（匡）

01 1 | 1 0 | 1 65 | 01 61 | 2 22 | 2 3 2 | 1 65 |

眼（呃）前。 恨 不 得 手 拿 锥 子 将

03 12 | 3 33 | 3 サ 6·6 6· 3 1 － 6 5·)0(

你 刺，刺 刺、 刺， 我 要 刺 死 你！

（匡）

2/4（令令 | 各）5 | 0 1 1 | 2 32 | 0 1 7 | 6 6 | 1 35 |
还 要（呃）看 着 夫妻

0 1 1 | 1 0 | 1 0 | 1 0 | 6 2 | 2· 76 | 5 – ‖
之（呃）情， 情、 情， 夫 妻 情。

“叠板”，一眼板（2/4拍），句数有多有少，句子有长有短，句子多全落“2”音，偶全落“6”音。“叠板”可与〔小二簧〕下句联接，共同构成唱段。例如：

人有冤脚又酸

（《打龙袍》李后［老旦］唱腔）

凡字调（1＝E）

王贤彰演唱
楼敦传记谱

)0(⁝（才 格拉打 打2 3）| (叠板) 2/4 1·2 65 | 0 1 61 | 2· 6 |
(白)搀步！ (唱)人 有 冤，

1·2 65 | 0 1 16 | 2· 6 | 61 61 | 1·2 65 | 0 1 6 |
脚 又 酸， 儿在朝中 登 宝

2· 6 | 61 61 | 1·2 65 | 0 1 16 | 2· 6 | 3 3 |
殿， 娘在寒窑 受 苦 熬 煎， 苦 楚

0 1 61 | 2 – | 3 3 | 0 1 61 | 2 55 | 【小二簧】（下句）0 1 61 |
难 挨， 苦 楚 难 挨，要 见（的）

2·3 53 | 0 7 756 | 6 63 | 1 35 | 0 1 616 |
皇 儿（啊） 不 能 得

1 – |)0(| (叠板)（吉）65 | 6· 1 | 3· 5 |
见。 (白略) (白)为娘搀步 (唱)我 有 满 腹 含

6 · 5 | 3 · 5 | 6 · 0 | 6 6 | 6 1 | 6 1 5 |
怨， 含 怨， 为 人 有 口 又 难

6 - | 3 · 5 | 6 - | 6 6 | 6 1 | 6 1 5 |
言， 难 言， 白 云 头 上 有 青

【小二簧】（下句）

6 0 | 6 1 5 | 6 · 0 | 1 5 | 6 1 | 0 1 6 5 |
天， 快 步 儿 到 堂 前，要 把 （的）

2 3 | 0 1 765 | 6 - | 1 6 5 | 0 1 5 6 | 1 - ‖
含 冤 诉 说 一 番。

老二簧系早期二簧，其唱词的基本句式为七字或十字齐言上下句，其唱腔的音乐结构属板式变化体。有〔老二簧〕、〔紧皮〕和〔导板〕等板式，不分男女腔，多为净脚和武生演唱，曲调粗犷、高亢。主要伴奏乐器为吉子（即小唢呐筒音为“5”）、或梨花（即大唢呐，筒音为“1”），并以徽胡相辅；在《反昭关》剧中还曾用大小两把唢呐同时吹奏，并伴以大锣、大鼓，以造成气势磅礴、千军万马的气氛。

〔老二簧〕，为三眼板（$\frac{4}{4}$拍）的上、下两句曲调，情绪激动时可用一眼板（$\frac{2}{4}$拍），甚至在句尾散唱。上句句尾若散唱，紧接的下句前半句曲调便略有变化，曲调高亢激越，竹梆击节并多伴以〔幺二三锣〕或〔五虎将〕。例如：

选自《龙虎斗》赵匡胤唱段
（胡吉光演唱）

（叫头）
)0(⁝ 廿 3 5 6 - 5 32 1 2 - (5 -)
这场干戈叫孤皇实实 难 解 也。 （呃） （嘿） （筐

2/4 匡 匡 | 匡 齐齐 | 匡 匡 | 令 匡 | 令 齐 | 匡 0 | 卜 0) |

【老二簧】
5 6 | 6 53 | 2 0 | 6 5 | 5 32 | 1 (56 | 1 0) |
探 马 （匡） 不 住 （呃）（冬冬 匡 齐 匡）

1· 1 | 2· 3 | 6· 6 | 5 4 | 3 (12 | 3 55 | 3 12 |
飞 来 报， (冬冬 匡 齐 匡 齐

3· 12) | 5 5 | 5· 3 | 2· (3) | 6 1 | 1 6 | 5· (3 |
匡) 罗 家 山 (匡) 发 来 了 (冬冬

5 66 | 5· 6) | 6· 6 | 353 | 0 2 | 2 2 | 2 (22 |
匡 齐 匡) 八 万 雄 (啊) 兵。

2 3 | 2 35 | 2· 1) | 5 5 | 6 53 | 2· 0 | 2 5 |
匡 齐 匡 齐 匡) 悔 不 该 (匡) 错 斩

3 2 | 1 (2 | 1 0) | サ 1 6 5 - - 2 12 5 6 - - 5 4 3 - |
了 (匡 齐 匡) 郑 三 (安) 弟， (呃 嘿 呃)

2/4 (格龙 令 | 匡 令 | 匡 令令 | 齐 匡 | 齐 令 | 匡 · 打 | 匡 0 |

4/4 卜 0 25 323 | 156 13 25 56 | 5·6 51 65 53 | 2 23 25 56 |

5 5·5 25 32 | 1·2 35 25 56) | 6 1 - 6 | 5 6 - - | 5· 6 54 3 |
陶 三 春(呐) (呃)

0 2 1 2 | 5 53 25 3 | サ 1 2 3 6 - 5 32 1 2 - (下略)
带 人 马 反 上 朝 庭。(呐 嘿 呃 嘿)

〔紧皮〕和〔导板〕的音调与〔老二簧〕基本相同；其板式特征及功能，与前述拨子的相同。

二簧唱腔的音乐结构属板式变化体。它除继承老二簧的〔导板〕、〔紧皮〕等板式外，还在老二簧与小二簧的基础上发展了〔二簧〕男、女唱腔；又在〔二簧〕的基础上

派生了〔流水〕和〔紧皮〕等主要板式的女腔曲调和作为调剂添彩用的男、女"回龙"、男女共用的"二簧头"、"叠板"、"哭板"等曲调。但是，二簧的男、女曲调常出现借用或混用的情况。

〔二簧〕，三眼板（$\frac{4}{4}$ 拍），上下句体，男腔上句落"1"音，有拖腔时落"6"音，下句落"2"音；女腔上句落"i"音，有拖腔时落"6"音，下句落"5"音；作结束句用的下句，其最后一般都要唱或拉到"1"音才结束。可叙事也可抒情。例如：

选自《伯牙抚琴》伯牙唱段
（徐锡贵演唱）

4/4 (0 0 25 323 | 16 13 25 76 | 5 556 15 61 | 2· 3 21 76 |

【二簧】（男腔）

5· 3 23 56 | 1· 3 21 76) | 2· 5 35 32 | 3 - - (65) |
想

6 - 5 3 | 2 - - (53 | 23 21 65 61) | 2 5 5 35 |
当 初 在 舟 船

3 - - 35 | 2· 1 61 23 | 1 - - (56 | 16 13 21 61 |

5· 6 15 61) | 2 5 25 3 | 0 5 23 26 | 1 - (61 23) |
言 语（呀） 嘱 告，

1 2 5 3 | 0 2 1 2 | 5 - 25 3 | 0 5 3 1 |
约 定 了 秋 八 月 相 会 故（呀）

2 0 (21 23) | 6 3 16 5 | 0 6 3 2 | 1 - 16 5 |
交。 莫 不 是 在 家 中 与 父

0 5 23 26 | 1 0 (16 23) | 1 2 5 3 | 0 2 1 2 |
守（呀） 孝， 因 此 上 为 朋 友

5 2 5 3 | 0 5 3 1 | 2 - （下略）
失 信 今 朝。

假如要结束唱段，其下句曲调的末尾应用“煞板”。例如：

（煞板）
0 5 3 1 | 2. 1 3 2 | （0 1 6 5 6 | 1 - - 0）‖
今 朝。

选自《二进宫》李艳妃唱段
（刘淑贞演唱）

【二簧】（女腔）

（大过门略）| 4/4 2 23 23 27 | 6 - - - | 5 - 32 35 | 2 - - （53 |
李（呀） 艳 妃

23 21 65 61）| 2 6 2 32 | i - - （56 | 16 13 23 76）|
坐 朝 阳

2. 3 76 5 | 0 3 2i 6 | i. 0 （16 23）| 5 5 2 6 |
心 中 思 想， 想 起 来

0 2 3 5 | 7 65 35 6 | 0 2 62 76 | 5. 0 （65 61）|
先 王 爷 好 不 悲（呀） 伤。

i 3 6 5 | 0 6 3 2 | i - i6 5 | 0 5 6i 53 |
我 王 儿 年 纪 小 难 掌 朝

i. （7 61 23）| 3 2. 57 6 | 0 2 3 5 | 7 65 35 6 |
纲， 莫 不 是 徐 杨 家 进 了

0 35 62 76 | 5 - （65 61）| 3 i 76 5 | 0 i6 03 2 |
朝 阳。 徐 小 姐 把 守 那

2. 3 76 5 | 0 3 23 5 | 6 - - 56 | 72 76 2 23 |
宫 门 之 上，

5· 6 56 27 | 6 - (25 32 | 72 76 56 75 | 6·5 61 57 6) |

0 32 1· 6 | 2· 3 12 3 | 0 2 35 5 | 72 76 53 6 |
怕只怕 徐杨家要谋

0 2 - 56 | 7· 6 56 5 | (0 56 72 65 | 1 - - 0) ‖
家 邦。

〔流水〕，紧板散唱，擅于表达紧张或激动的情绪。例如：

选自《姚期绑子》姚期唱段
（胡涵霖演唱）

【流水】（男腔）

（前略）1/4 (61 | 2·3 | 55 | 2) | 艹 5 1 2 35 12 61 53 3 - |
他骂你什么话 牢记心 下，

1/4 (35 | 32) | 艹 35 3 66 53 55 1 2 - | 1/4 (61 | 2·3 | 53 | 2) |
回府来对我说 我去问他。

艹 61 1 532 1 532 1 3 - | 1/4 (35 | 32 | 35 | 32 | 35 |
谁叫你不遵法将人乱杀， （白）奴才！ （匿

32) | 艹 55 6 66 56 5 - | 1/4 (56 | 56 | 56) | 艹 35 1 2 - ‖
令）（唱）顷刻间绑午门 狗头来杀。

这金钗在重台赠与那梅郎兄长

（《二度梅·失钗相会》陈杏元［花旦］唱腔）

1 = E

经金莲演唱
楼敦传记谱

1/4 (5 | 55 | 53 | 2 | 2 | 5553 | 2 | 1111 | 2 | 5553 |

【流水】

25 | 35) | 艹 3 3. i 3. 5 2 2 - i 6 i 3 5 5 -

这金钗　在重台赠与那

5 6 2 3 - 2 - i - | 1/4 (056 | ii | 056 | ii) |

梅郎兄长，

艹 0 56 2 3 7 - 6 35. 36. 6 - 6 2 7. 6. 5 3 5 - |

（啊）　为什么落至在贤妹手上。

1/4 (076 | 55 | 076 | 55) | 艹 3 5 - 3. 5 6 i 5 -

莫〔左看介 莫〔右看介

6 36. 2 i - 3 3 5 5 2 - 7 653 55. 72. 72765 6 -

莫不是　我梅兄被盗　劫杀了，

【紧皮】①

(令令 令令) ⋮ 5 7 6 3 5 5 7 6 - 6 3 - i 6 2 - ‖

要相逢除非是　梦里团圆。

① 最后一句一般都落在男腔的“2”音上。

〔紧皮〕，曲调与〔流水〕基本一样，只是伴奏是随腔散伴的。

“回龙”，系〔二簧〕下句的变化腔，三眼板（$\frac{4}{4}$拍）或一眼板（$\frac{2}{4}$拍），前面常带叠板，后面必有拖腔，拖腔之后有时还附有“哭板”。“回龙”多用在〔导板〕之后，有时也代替〔二簧〕某些段落的结束句，极个别还违反常规而让它代替〔二簧〕的首句（见《后金冠·杀场换子》徐策唱的“老徐策回府去，……”段）。“回龙”例如：

选自《进宫赔罪》姚期唱段
（胡吉光演唱）

（回龙男腔）

4/4 （【二簧】上句略）(61 23) | 4/4 2 12 3. 0 | 23 5 6 0 |

他念我　老姚期

2 12 3. 0 | 23 5 6. 7 | 5. 7 6. 7 | 5 6 7 6 |

这年纪　东西征、南北剿、东荡西驻、

5 6 7 6 | 56 56 7 6 | 2 - 2 1 | 5 65 3 3 |
南征北剿、十大汗马功劳 保 定

(35 23) 5 5 | 6. 5 5 1 | 2. 2 6 1 | 2. 1 3 2 |
家（呃） 邦。（呃）

0 6 7 6 | 5 0 5 5 | 3. 3 2 1 | 1 - 0 0 ‖

选自《二度梅·重台分别》陈杏元唱段
（徐汝英演唱）

（【导板】略）（打打.）| 2/4 (回龙女腔) 3 2 12 | 3. 5 | 2.3 2 7 | 6 - | 2 2 1 2 |
高堂 上 拜 别 了 年迈

3 . 5 | 3 5 5672 | 6 - | 2 2 1 2 2 | 3. 5 | 22 5672 |
父 亲生 娘， 兄又望着了 妹， 姐又 望 着了

6 - | 2 2 1 2 | 3. 5 | 2 2 127 | 6 - | 6 1 6 1 |
弟， 实难 舍， 实难 分， 难舍 难分

6 1 6 1 | 2 (5 3) | 0 2 3 | 2 1 127 | 6 - | 7276 5 6 |
我的 梅 兄 长。（吭）

7 - | 7235 3276 | 5 - | 5.3 2 7 | 65 6 | 2.5 352 |
（吭） （吭）

0 6 7 6 | 5 (哭板) 2 2 | 6 2 | 6 2 | 7 6.6 | 5 - |（下略）
啊呀 梅 兄 贤 弟！（啊）

“二簧头”，一为〔二簧〕首句开始处散唱部分的称谓；一为〔二簧〕首句曲调作明显扩充时的称谓。例如：

选自《二进宫》杨波唱段
（李朝梭演唱）

(散唱二簧头)

)0(⋮ 廿 6 2 7 - 6 5 - | 4/4 (吉) 1 3 5 | 1 3 2321 7 6 5 |

(白)唉，千岁！(唱)千 岁 爷　　进 后 宫 休 要

0 3 2321 5 6 | 1· (6 1 6 2 3) | (接下句略)

慌　　　　忙

选自《二度梅》陈杏元唱段
（陈集云演唱）

(长腔二簧头)

4/4 (大过门略) | 2. 3 2 3 2 7 | 6. (7 56 72) | 2. 3 1 6 1 |

陈　　　　　　　　杏 元

2 - - 3 | 2 7 6 - | 2 5 3 2 | 2. 3 7. 0 |

(安)　　坐

6 . 7 2 - | 2 6 7 6 | 5 - - 3 5 |

绣　房

6. 61 53 56 | 1 - - 0 | 61 61 25 3 | 0 23 21 56 |

心　中　不

1 - 76 56 | 7 - 72 35 | 6 - 73 27 | 65 6 (接下句略)

安，

“叠板”，系〔二簧〕下句第一、二分句曲调的变化重复，它只依附在〔二簧〕下句及其变体“回龙”之中。

“哭板”，系以〔二簧〕女腔的下句曲调加以变化并散唱。

反二簧基本上是二簧男腔之反调（徽胡由二簧E调的“5 — 2”转为B调的“1 — 5”），擅于表现哀怨之情。

西皮的唱词及唱腔的音乐结构均与拨子、二簧相同，它有〔西皮〕、〔慢垛子〕、〔紧垛子〕、〔流水〕、〔紧皮〕等主要板式，以及辅助板式〔导板〕和作为调剂添彩用的曲调“回龙”、“叠板”、“哭板”。西皮除〔慢垛子〕用二胡定E调“1 — 5”弦伴奏外，其余均用徽胡定E调“6 — 3”弦伴奏。

〔西皮〕，三眼板（$\frac{4}{4}$拍），起腔落腔规律为板起板落，男女同宫异腔。男腔上句多落“5”、“3”、“6̣”音，少落“2”音；下句落“1”音。女腔上句落“6”、“i̇”音，有拖腔时还可落“2”音；下句落“5”音。男腔属宫调式，女腔属徵调式。例如：

选自《打銮驾》包拯唱段
（胡吉光演唱）

【大撮头】

4/4 (吉 打 打打 打令 | 匡 齐匡 齐令 匡 | 令令 齐齐 匡 6 3 | 5 5 i̇ 6 5 3 2 |

1 5 i̇ 6 5 3 5 | 2·3 5 2 3 5 1 | 0 5 5 4 3 2 | 1 5 3 2 6̣ 1 2) |

【西皮】（男腔）

3 5 6 6 | 5 - - 3 | 3 5 5 6 | 1 - - (2 6̣ |
别 家 子（呀） 上 京 去

1 6̣ 1 2 3 5 3 2) | 3 3 - 5 | 6 - - i̇ 6 | 5 - - (6 3 |
骑 骡 跨 马，

5·6 3 5 i̇ 6 5 | 0 1 2 1 2) | 6 6 3 6 | 5 - - 3 |
俺 包 拯（呃）

1 1 5 3 | 2 - - (6̣ 1 | 2 1 2 3 5 6̣ 1 3) | 6 6 5 6 5 |
上 京 去 肩 背（呃）

0 5 3 2 1 | 1 - (2 1 2 3 | 5·6 3 5 6 5 3 2 | 1 536 5 532 |
包 囊。

1 5 3 2 6̣ 1 2) | 3. 5 3 2 | 3 2 2 6̣ | 5̣ - - (6 i̇ |
一 路 儿 打 从 那（呀）

5 6 5 3 2 1 2 3) | 5 5 5 5 | 3 - - (6 5 | 3 5 3 2 1 2 3 |
牛 头 山 过，

0 6·1 2 1 2) | 5 3 5 6 | 5 - - 3 | 5 5 1 3 |

牛 头 山（呀） 偶 遇 着

2 - - (61 | 21 23 56 13) | 6 6 56 5 | 0 5 3 21 | 1 （下略）

姓 刘 大（呃） 王。

选自《牡丹记·三司会审》苏三唱段
（徐汝英演唱）

【西皮】（女腔）

（启唱过门同上，略） | 4/4 3 6 53 26 | i - - (26 | 16 12 35 32) |

鸨儿

i i6 32 35 | 2· 3 23 6i | 5 - (35 63 | 56 53 21 23) |

买 我

2· 5 35 2 | 0 7 65 35 | 3 3 3 3 | 2· 3 23 27 |

有 七 岁，（呃）

6 - - (27 | 6·7 2 27 6 | 0 1·7 6 1 2 | 36 35 6i 5 |

3·5 6i 54 32) | i 6 3 23 | i - - (26) | 7 7 7 63 |

在 院 中 耽 搁 了

5 - (35 63 | 56 53 6i 23) | i 35 2i 6 | 0 3 23 6i |

九 冬 九

5 - (35 6i) | 35 3 i - | 5 i 6i 65 | 3 - - (65 |

秋。 十 六 岁 遇 见 了

35 32 16 12) | 3 3 2i 6 | i - 0 0 | i - 0 0 |

那 王 王

i· 2 32 35 | 2· 3 23 61 | 5 - (35 63 | 5·6 53 63 5 |
王

0 1 21 2) | 6 - 3 - | 23 21 61 23 | i - - (26) |
王 公 子，

3 61 23 26 | i - - (26) | 35 35 i2 76 | 5 - (35 i6) |
兵部（呀） 大 堂

5· 6 i2 6 | 0 2·3 2i 6i | 5 - （下略）
王 舍 人。

〔西皮〕的变化腔有〔快西皮〕、〔反西皮〕、〔花西皮〕。〔快西皮〕是〔西皮〕男腔快唱，并以木梆击节，多用于情绪激昂处；〔反西皮〕是将〔西皮〕移宫下四度，并缓奏慢唱，多表凄楚哀怨之情；〔花西皮〕是在〔西皮〕中融入地方小调的曲调因素，拖腔加花，较华彩，带有活泼、诙谐的情趣。

〔慢垛子〕，一眼板（$\frac{2}{4}$拍），艺人叫跪板，叙述性强。例如：

选自《白门楼》吕布唱段
（申爱凤演唱）

【慢垛子】（男腔）

2/4 (1 23 | 16 56 | 1·2 3532) | 5 65 | 3· (5 | 332 12 | 3) 5 5 |
见 貂 蝉 不（呃）

23 21 | 16 5 | 0 53 | 2· (1) | 2·2 53· | 52 21 |
由我 七 孔 发 火， 骂一声 貂蝉 女子

2 3 | (63) 6 | 1· (23 | 15) 53 | 21 161 | 5· (3 |
大 胆 贼 婆。 你（啊） 本 是

53) 6 | 5 32 | 16 1·6 | (15) 53 | 2· (61) |
王 司 徒 亲 口 许 我，

5·2 3 | 52 21 | 52 3 | (32) 5 | 1· （下略）
你 不 该 暗 地 里 私 配 董 卓。

选自《虹霓关》戚氏唱段
（徐汝英演唱）

【慢垛子】（女腔）

2/4 (1 223 | 113 23 | 13 56) | 3 2 | 1 - | (116.5656) |
不见

6 3 | 2 1 1 6 | 5. (3 | 53) 5 6 | 1. 6 | (161 23) |
贼子倒 还（安）罢，

1 1 23 | 21 63. | 6. 5 | (6165 35) | 1 3 1 | 5. (3 |
见（安）了 贼子 恼（啊）根 牙。

535 6561) | 1 1 7 | 65 31 | 3. (2 | 332 5632) | 323 26 | 1. (6 |
我夫（呃） 被你 箭射 死，

161 56) | 1 17 | 6355 | 36 (5 | 6165 35) | 1 1 156 | 5 （下略）
妻报 夫（呃）仇 理应（啊） 当。

〔紧垛子〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），多表达怒骂、争辩等情绪。

选自《斩青龙》单雄信唱段
（方永林演唱）

【紧垛子】（男腔）

（【一字锣】转【便锣】略） | 1/4 5 | 3 | 05 | 35 | 5 | 3 | 2 | 02 |
三斗 酒儿（格）饮爽快，尊

12 | 65 | 3 | 0 | 33 | 33 | 32 1 | 01 | 11 | 61 |
声（的）大 哥 听（呃） 开（的）怀。众家（的）兄

61 | 0 | 2 | 13 | 2 | 01 | 21 | 6 | 3 | 32 | 12 | 1 | （下略）
弟 都到来，不见叔宝栋梁材。

选自《孙氏祭江》孙尚香唱段
（叶竹青演唱）

【紧垛子】（女腔）

（【顺风锣】略） | 1/4 62 | 1 | 03 | 32 | 16 | 53 | 1 | 01 |
回头叫声四员将，夫

6 5 | 3 5 | 6 | i | i 6 | 5 | 0 i | 6 5 | 3 | 5 |

人言来听端详。若还擒了

3 | 5 3 | i | 0 3 | 3 5 | 3 5 | 6 | i | 3 i | 5 | （下略）

王伯党，功劳簿上表头行。

〔流水〕，紧板散唱，节奏常随唱词情绪而自由伸延或紧缩，擅于表现激动或紧张的感情。例如：

选自《打严嵩》邹应龙唱段
（李朝梭演唱）

【流水】（男腔）

1/4 （吉 | 吉 | 1 | 5 3 2 | 1 | 6 1 2 3 | 1 | 5 3 2 ） | サ 6 3 3 2

站在府

1 - 3 6 3 1 2 - | 1/4 （0 6 1 | 2 2 | 0 6 1 | 2 6 1 | 2 6 1 | 2 2 | 2 2） |

门把话论。

サ 2 7 6 6 3 . 6 5 - 3 2 1 1 （下略）

尊一声尊官你且用。

选用《打金枝》金枝唱段
（徐汝英演唱）

【流水】（女腔）

（过门略）サ i - i 3 6 . i 6 5 3 5 - 3 i 6 3 2 i - |

可恨驸马太无理，

1/4 （1 | 1 5 | 3 2 | 1 2 | 1） | サ 3 5 2 2 7 - 6 6 3 5 - （下略）

不该进宫把我欺。

〔紧皮〕，曲调与〔流水〕基本一样，只是伴奏是随腔散伴的。〔紧皮〕无论男、女腔，多沿用老二簧〔紧皮〕曲调，只是换成西皮的“6 — 3”弦伴奏。另外女腔的〔流水〕及〔紧皮〕，其曲调与二簧女腔的〔流水〕或〔紧皮〕多相混同。

"回龙"，其后总有拖腔并常带有"哭板"。西皮原无"回龙"，其"回龙"系艺人吸收拨子"十八板"稍加衍变而成。"回龙"只出现在少数剧目的女腔〔导板〕之后。例如：

选自《三司会审》苏三唱段
（徐汝英演唱）

〔导板〕，系〔西皮〕上句之散唱；"叠板"系〔西皮〕、〔慢垛子〕或〔紧垛子〕某片段曲调的变化反复，通常只依附在这些主要曲调之中；"哭板"系〔西皮〕女腔下句第三分句的变化腔，是句附加性的片段曲调。

二十世纪七十年代，运用移宫技法，新创作了〔反慢垛子〕、〔反紧垛子〕等板式的曲调，扩大了西皮的表现力。

乱弹：乱弹的唱腔包括乱弹尖、三五七、二凡、芦花和拨子，以三五七和二凡为主。其中乱弹尖与前述徽戏中的龙宫大同小异；芦花和拨子则与前述徽戏中的芦花、拨子基本上相同。

乱弹尖（个别班社称龙宫或常山乱弹），属乱弹之早期唱腔，存在于《昭君和番》、《贵妃醉酒》等剧的唱腔之中，其唱腔特点，如唱词格式、音乐结构等方面，均与前述之龙宫相类。其中《昭君和番》一剧的唱腔，尚保留着较完整的曲牌联缀体的痕迹；《贵妃醉酒》、《山伯访友》等剧的唱腔，也都遗留有曲牌体的某些特征。例如：

选自《昭君和番》王昭君唱段
（陈福根演唱）

4/4 5 i 653 235 1 1 | 0 3 2321 6 6 1 5 | 6·7 6 - - | 5·6 535 561 6532 |
烂，手挽

35 2 (32 1·2 612) | 0 5 2 3 2 | 1·2 6 5 0 i 6535 | 352 2 2 6 7 7 |
着金镶玉嵌的琵琶

0 1 0 7 0 7 6 6 | 5·6 5 5 0 1 1 2 | 3 2 3 3 0 3 2321 | 5（下略）
儿一面。

① 《缀白裘》中标为〔山坡羊〕。

小工调（1＝D）

选自《昭君和番》王昭君唱段
（陈福根演唱）

【佚名】①

（前略）| 2/4（打 打）| 3532 3 | 1·2 3535 | 3 3 5 | 3212 3·2 |
第一来难报父母恩，第二来

3 3·5 | 3·5 356 | （吉打吉令 匡）| 6 5 6 3 5 | 6 615 | 6 6 i |
难难难难割同衾枕，第三来损害

i 35 6 | 3532 3 | 3 3 3 3 3 5 1 | 2 3512 | 3 3 3 |
黎民，第四来国家粮草多输尽，第五来百万

3 3 3 3 | 3 5 1 | 232 0 1 | 1 6 1 6 | 1 56 1 1 |
铁衣郎他昼夜辛勤，今日昭君舍了身，

0 1 6 | 1 6 1 6 | 1·6 561 | 0 1 5 6 | 1 7 6 ‖
万年羞辱汉君臣。

① 《缀白裘》中标为〔弋阳调〕。

乱　弹　尖[1]

（《贵妃醉酒》杨贵妃［花旦］唱腔）

正宫调（1＝G）

徐逢仙演唱
黄吉士记谱

中速

啊　饮一杯　通宵酒，　君前

玉　手　奉，

人生　在　世

犹如　春　梦，　遇　酒

不饮　做　甚　的，　杜康王

造　酒　解　愁

容。　怎知酒入　愁　更　浓，　只

落　得　日沉　海　底，　沉　醉　东

6 - | 6 53 | 6 53 | 02 76 | 7 2 | 76 5 | 6 - ‖

风， 日沉 海底 （安） 沉 醉 东 风。

① 该唱腔在艺人的手抄本和口授中，均无名称，乱弹尖是泛称。下同。

乱弹尖

（《山伯访友》山伯［小生］唱腔）

正宫调（1＝G）

朱祖域演唱
黄吉士记谱

サ（吉）1 5 - 3 1. 2 65 3 - 5 6. 53 13 2 - （打 打 2 |

趱步 前 行，

2/4 25 32 | 12 31 | 61 23）| 12 35 | 23 1 | 66 i6 |

特 地 前来

5. （3 | 53）i6 | 0 5 3 | 53 23 | 05 32 | 1 （打）|

（安） 访 故 人。

3 63 | 56 51 | 2 - | 1 1 | 6 53 | 2. （6 |

行 过 柳 花 村， 四 九 前 去 问，

11 61 | 2）5 | 35 23 | 56 53 | 0 3 5 | 6 i6 |

问 一 声 祝 九 郎

5（i 63 | 53）i6 | 05 3 | 53 23 | 02 32 | 16 1 ‖

（安） 居 住 何 方。

三五七的唱词词格、唱腔的音乐结构及其所包括的曲调，均与前述徽戏中的“芦花”相类。调高定尺字调（1＝C），以曲笛为主伴奏。

三五七包括〔三五七〕、〔叠板〕、〔小桃红〕等曲调，及“昆头”、“引子”、“游板”、“〔三五七〕头”、“顶头板”、“掼板”、“落山虎”、“哭板”等非独立性的片段曲调。男女同宫同腔。

〔三五七〕，为常用曲调，三眼板（$\frac{4}{4}$拍，遇用一眼板），上下句体，擅于抒情。与其相配唱词有上句为三、五，下句为七的；也有七字或十字的齐言上下句及其变格。例如：

我爹娘请上受一拜

（《鸳鸯带》王彩英［花旦］唱腔）

尺字调（1＝C）

徐逢仙演唱
黄吉士记谱

横风（闷“6”） | 3 23 5 6 |
板胡（5 — 2） | 3 5 6 |
唱腔 | 0 0 |

（叫头）
）0（ | サ 2 3. 2 3 2 1 － （格拉. 打 打）
爹娘请上受孩儿 一拜！（哎）

4/4 1. 2 12 17	67 653 13	2 － 212 31	23 27 67 63
4/4 111 16 23 53	666 66 56 #43	222 22 25 35	23 53 65 63
4/4 1 － － 6	0 5 3 5	2 － － 0	0 0 0 0
我 爹 娘

2 － 3 5	0 61 23 56	1. 2 12 17	67 65 3 13
2. 5 36 5	0 35 36 55	1 16 23 53	66 66 56 53
0 0 3 5	5 3 － 26	1 － － －	6 1 － 6
请 上 受 一

2 － 212 31	23 27 67 63	2 － 32 36	5 － 65 61
22 22 25 35	555 53 65 63	23 25 35 36	555 55 36 53
2 － － －	0 0 0 0	0 0 3 6	5 － － 3
拜， 拜 别

爹　　　　　　娘

（安）　去　求　名。

〔叠板〕，与芦花的“叠板”基本上相同，但偶见有单独构成唱段的例子。例如：

新买儒巾新又新

（《大鹏看榜》大鹏〔小丑〕唱腔）

尺字调（1＝C）$\frac{2}{4}$

张小吐演唱
放　羊记谱

（吉打　吉）【叠板】

新买儒巾新又新，试宫不倦贺长春。别人头上三五载，老汉头上六十春。我将你抛在尘埃地。

〔小桃红〕，为辅助性的唱腔曲牌。曲调委婉、细腻，带有昆味，速度缓慢，后面常接〔三五七〕。例如：

小　挑　红

（《挂玉带》李世民［作旦］唱腔）

尺字调（1＝C）

陈石法演唱
放　羊记谱

罗府内面黑沉沉，啊呀王兄（白）王兄！（唱）不见

当年

保（呃）驾（啊）

人。虎

皮交椅（呃）

无人（哪）坐，文房（哪）

四（呃）宝

起（啊）灰尘。

“昆头”，有“〔小桃红〕头”、“〔新水令〕头”等，可分别用作唱段的首句；其后可接〔三五七〕下句（或带有“攒板”的下句）、“顶头板”。例如：

选自《精忠记》何力唱段
（陈石法演唱）

【小桃红】（头）

廿（吉）3· 5 67 6 - 21 3 2· 6 5 35 12 7 6 -（接【顶头板】略）

问 道 君子 礼当 承，

选自《踢宫拜寿》王延龄唱段
（姜文增演唱）

【新水令】（头）

廿 3 5 67 6 -（打 令 打 令）1 1 - 6512 5 5123 3 -（锣鼓、【顶头板】略）

我 是 朝廷 丞（呐） 相，

“引子”，可作唱段的首句，其后所接与“昆头”的基本一样。例如：

选自《精忠记》何力唱段
（陈石法演唱）

（引子）

廿（打打）6 23 1 - 55 55 33 6 565 3 - ）0（

我先 前 远程 徒步 去过 也， （白）啊！

（叫头）

廿 3 1 3 232 1 6·（接【顶头板】略）

（唱）夫 人 喏

“〔三五七〕头”，是〔三五七〕首句前三个字的散唱曲调。通常以一引导性过门与〔三五七〕上句之后几个字的曲调相连接。例如：

选自《施三德》顾怀忠唱段
（方双桃演唱）

【三五七】（头）

廿（吉 3 -）3 - 2 1 -（1 -）2 - 6 5 -（5 - 吉）

飘 渺

5 - 3 2.3 1 - 6.5 3 - (3 - 吉) 5 6 - 5653 3 2 -

渺 (啊)

【三五七】(上句的后半部分)

(2 - 吉 | 4/4 2 0 0 2 5 3 32 | 1.2 3 1 6 5 #4 3 | 2 1 2 3) 5 5 5 5 |

三(啊)更(啊)

5 0 1 1 6 5 | 3. (23 5 3 5) | 5 1 1 6 5 5 6 | 2 - (2 2 3 1 |

半 夜 来 睡,(啊)

2 3 2 7 6 7 6 3 | 2 (接【三五七】下句略)

"顶头板",是〔三五七〕下句曲调的变格,于板上启唱。例如:

我老汉白发苍苍

(《两重缘》张父[老外]唱腔)

尺字调(1 = C) 2/4

朱广财演唱
黄吉士记谱

【叠板】

(打 打) | 1 2 1 | 0 6 1 | 2 - | 1 2 2 | 0 3 3 | 2 - |

我 老 汉 白 发(啊) 苍 苍,

(顶头板)

(6 1 2 3) | 1 2 3 5 | 2 3 1 | 6 2 1 6 | 5. (3 | 5 6 3 2 |

我 得 一 个 好 女 婿

0 5 6) | 5 3 2 3 | 0 5 6 | 1 - ‖

终 身 有 靠。

"攒板",是〔三五七〕下句的补充曲调,具有较强的终止感。唱词多系重复下句句尾的几个字。例如:

选自《碧玉簪》贾氏唱段
（朱水芝演唱）

2/4 （【叠板】略）（3̇ | 2̇ 7 6 3 | 2）3̇ | 5̇ 3̇ | 2̇ - | 0 1̇ 2̇ |
（【三五七】下句）
随 为父 回

2̇3̇ 2̇6 | 5·（3 | 5 6 3 2 | 0 5 6）| 5̇4̇ 3̇2̇3̇ | 3̇2̇ 3̇2̇ | 1̇·（7 |
家 祭 祖 荣 耀。

65 32 | 1）2̇2̇ | 0 7 6 | 5 6 7 2̇ | 0 6 3 | 5（3 65 | 06 5632 |
（掼板）
（安） 祭 祖 荣 耀。

1· 6 | 5 3 5 6 | 1̇· 2̇ | 3̇ 5̇ 3̇ 2̇ | 1̇ 1̇56）|（接【三五七】上句略）

三五七的“游板”、“落山虎”、“哭板”等片段曲调，其性质与作用均与芦花的相同。

二凡唱腔的词格及音乐结构均与拨子类同，曲调也与拨子相近。分尺调二凡（1 = C）与正宫二凡两类（曲调完全一样），以前者为主。其主要板式的曲调有〔二凡〕、〔夹板流水〕和〔紧皮〕。

〔二凡〕，因上句第一分句落音的不同，分〔宫音二凡〕、〔羽音二凡〕、〔徵音二凡〕、〔商音二凡〕数种；节拍多为三眼板（$\frac{4}{4}$拍），快速演唱时则为一眼板（$\frac{2}{4}$拍）。前三者的速度有快、中、慢之分，调高，腔长，伴奏常以吉子（小唢呐）为主奏，木梆击节，配以大锣、大鼓，板鼓运用双签作 X X X X X X 节奏型连续滚奏，气氛强烈，擅于表现激昂的情绪。例如：

卢俊义离家乡有数日

（《玉麒麟·上路》卢俊义［老生］燕青［小生］唱腔）

尺字调（1 = C）

周顺和演唱
楼敦传记谱

（叫头）
）0（ | 艹 5 5 3̇ 2̇ 2̇ 1̇ （哈哈哈哈 哈哈 吉哈 吉 匡 令令 次令 次令令
（义白）燕青（义唱）上 前 带 路（安）

匡令 匡匡 吉打吉令 匡 扑 0 0 2̇3̇ | 2/4 1̇2̇1̇3̇ 2̇3̇1̇2̇ | 1̇2̇6 1̇ 6532 | 5356 2̇3̇1̇ | 1̇6 1̇ 6532) |

【宫音二凡】

5 3̇ 3̇ 3̇. | 2̇.5 3̇ 2̇ | 1̇. (56 | 1̇ 3̇ 2̇1̇2̇3̇ | 1̇ 3̇ 2̇56) | 5 3̇ 3̇ | 2̇ - |

(义唱)卢俊 义(安) 离家 乡

1̇ 6 56 1̇ 6 | 5. (3 | 5 3 6 1̇ 65 | 3553 243 | 0 5 3653) | 3̇ 3̇ 2̇1̇ 2̇ |

有(呃) 数

1̇ - (6) | 5.1̇ 6 5 | 3. (2 | 3 5 3524 | 3 5 6 5) | 6. 1̇ | 5̇ 3̇ 3̇ 3̇ |

日， (呃)

2̇ . (6 1̇ | 2̇.0 0 6 1̇ | 2̇ 2̇3̇ 2̇ | 2̇ 2̇3̇ 5̇ 3̇ | 6̇ 5̇ 3̇ 2̇ |

1̇.3̇ 2̇3̇1̇ | 0 5̇ 3̇5̇3̇6̇) | 5 3̇ 3̇ | 2̇. 3̇2̇ | 1̇. (56 | 1̇ 3̇ 2̇1̇2̇3̇ |

回头 望

1̇1̇6 56) | 3̇ 3̇ 3̇ | 2̇ - | 1̇.6 56 1̇ 6 | 5. (3 | 5 3 6 5 |

不见 了

3553 253 | 0 5 365) | 3̇ 2̇1̇6 | 0 2̇ 1̇ 3̇ | 2̇. (2̇ 2̇ 2̇ | 0 5̇ 3̇6̇5̇6̇ |

家 乡 地。

1̇2̇1̇3̇ 2̇3̇1̇ | 0 5̇ 3̇5̇3̇6̇ | 5.3̇ 2̇3̇1̇ | 0 5̇ 3̇5̇6̇3̇) | 5 3̇ 3̇ 3̇. | 2̇.5̇ 3̇ 2̇ |

卢俊 义(呃)

1̇. (56 | 1̇ 3̇ 2̇1̇2̇3̇ | 1̇ 3̇ 2̇1̇2̇3̇) | 3̇ - | 2̇ - | 1̇.6 56 1̇ 6 |

本 是

5. (3 | 5 3 6 5 | 3553 253 | 0 5 365) | 3̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 1̇ - |

本是 英雄 汉，

5·1 6 5 | 3. (2 | 3 5 3525 | 3 5 6 2) | 6. 1 | 5 3 3 3 |

（啊）

2 (5 53 | 2·0 061 | 2·3 2 3 | 2123 533 | 6 5 3536 | 1·3 231 |

0 63 3536) | 6 3 3 | 2·5 3 2 | 1. (56 | 1 3 2123 | 1 3 2 6) |

（青唱）俺燕 青

3 - | 2 - | 1·6 5616 | 5. (3 | 5 3 6 5 | 3553 253 |

本 是

0 5 3653) | 1 1 6 | 0 5 3 | 2. (2 2 2 | 0 5 5 6) | 1. 0 ‖

忠 义（呃）人。 （呃）

选自《三太煎药》王志贞唱段
（徐凤仙演唱）

【羽音二凡】

（过门略）| 4/4 2 1 1 61 | 6 - - (7 | 67 65 32 35) | 1 - - - |

悔当初 去

6· 5 65 61 | 5 - - (53 | 过门略) | 1 - 3 35 |

往 三 堂

6 - - 61 | 5· 1 61 65 | 3 - - (65 | 35 32 16 12) |

楼，

6 - - 61 | 5· 6 6 53 | 2 - - (61 | 过门略) |

（安）

1 1 1· 7 | 6 - - (7 | 67 65 32 35) | 1 - - - |

到 今 日 事

6· i 6 i 6 3 | 5 - - (5 3 | 过门略) | i· 7 6 5 6 |
临 头 悔

0 5 - 3 | 2· (5 3 5 2 | 0 7 2 7 6 5 6) | i - - - ‖
已 迟。 (安)

选自《忠孝全》陈洪唱段
（陈石法演唱）

【徵音二凡】

（过门略）| 4/4 5 5 6 - | 5 - - (6 3 | 5 6 5 3 2 1 2 3) | 6 6 - - |
山 遥 路（啊）

5 - - 5 4 | 3 - - (1 2 | 过门略) | 1 1· 2· 3 | 5 - - 6 |
远 不（呃）怪 谁，

3· 5 3 5 3 2 | 1 - - (5 6 | 1·2 3 3 3·3 2 1 | 6 7 6 5 3 5 6 3) |

2· 3 5 - | 3· 5 1 3 | 2 - - (6 1 | 过门略) | 5 5 6 5 6 | 5 - - (6 3 |
（呃） 特 地

5 6 5 3 2 1 2 3) | 6 6 - 6 | 5 - - 5 4 | 3 - - (1 2 | 过门略) |
摆（呃） 酒

6 - 5 6 3 | 0 2 - 1 | 2· (5 3 5 2 | 0 7 2 7 6 5 6) | 1 - - 0 ‖
来 贺 你。

〔商音二凡〕音区较低，速度缓慢，改以曲笛为主、板胡为辅的伴奏为二胡主奏，多用于呻吟、痛苦等场合，俗称〔还魂调〕。例如：

选自《秦香莲》秦香莲唱段
（叶金钗演唱）

【商音二凡】

4/4 （过门略）| 2 i 2 5 3 | 2 - - (3i | 2 3 2321 6 5 6 i) | 5 3 - 5 |
秦香莲 祖

2. i 6 2 6 | i - i. 7i | 6 - - (323 | 过门略) | 2 - i - |
居（呀 啊） 在 湖

2 - 7 2 7 6 | 5 - - (76) | 6 - 2. 72 | 7 7.2 7. 76 |
广，（呃） （啊）

5. 6 2 7 | 6 - - (35 | 过门略) | 2 - i - | 2 - 5 353 |
荆 州 （呃）

2 - - (3i | 23 2i 65 6i) | 6 5 3.5 3 | 2 3 2 i 6 2 6 | i - - 7 |
城（呃） 外

6 - - 3 | （过门略） | 6. i 3 3 | 3 0 i 2 i | 2 -（下略）
是 （啊） 家 乡。

〔夹板流水〕，紧板散唱，节奏可随唱词情绪需要而伸缩，擅于表现激动紧张的情绪。它有四句和两句（多取一、四两句）两种。四句的〔夹板流水〕例如：

二次定下牢笼计

（《五虎平西》双阳［花旦］唱腔）

徐凤仙演唱
卢炳容记谱

尺字调（1 = C）

（叫头）

サ 6 5. 32 2 - | 1/4 (2.2 | 2 5 | 3 1 | 2 3 | 2 0 | 553 |
催 马

【夹板流水】

20 | 6 61 | 2 0) サ 2 5 2 25 3 - | 1/4 (35 | 3 2 | 3 5 | 3 2 |

二 次 定 下

サ 5 i 2 535 2 - | 1/4 (2 5 | 3 5 | 2 1 | 6 1) | サ i 3 2

牢 笼 计， 心 发 慌

i - i 2 6 i 2 5 - | 1/4 (5 1 | 6 1 | 5 3 | 2 3) | サ 6 5

来 心 胆(啊) 疑。 怕 只

3 0 3 3. 3 2 6 0 3 i 2 - i 2 i 6 5 6 7 6 - |

怕 吓坏 了 宋 朝 将，(啊)

1/4 (6 5 | 3 5 | 6 5 | 1 5) | サ 3 2 i 6 0 2 3 i - ‖

忧 忧 闷 闷 小 宋 将。

〔紧皮〕，又称〔滚板流水〕，散唱散伴，唱腔的曲调与〔夹板流水〕基本一样，多用于人物的对话场面。

二凡除主要板式的曲调外，还有辅助板式的曲调〔导板〕和用作调剂添彩的“叠板”“哭板”等曲调。

高腔：婺剧的高腔分衢州的西安高腔、金华的西吴高腔、东阳的侯阳高腔三种。唱腔的音乐结构均为曲牌联缀体。曲牌在音域及情绪适合的情况下，均可任意组合运用。

唱腔曲牌的词格特点是：以长短句为主，叠句较多。曲调特征是：除唱叠句的叠板外，其余句子、句末数字或重句处均用人声帮和，且多有较长的拖腔。节拍多为散板及有板无眼（$\frac{1}{4}$ 拍）。原为不协管弦的徒歌形式，以锣鼓击节，后（具体时间不详）都加用管弦伴奏，主要伴奏乐器为横风（曲笛），花脸多用吉子（小唢呐）。

西安高腔受昆腔的影响较大。除常用某些昆腔曲牌（如〔画眉序〕、〔步步娇〕、〔尾声〕）作插曲外，一些高腔曲牌也有较浓的昆味。曲调中常出现八度大跳音程及四、五度移宫现象；以商、羽调式居多。现存西安高腔曲牌六十七首。其中在音乐素材、旋法、调式色彩上较有特性的代表性曲牌例如：

选自《丝罗带》董永唱段
（江和义演唱）

正宫调（1＝G）$\frac{1}{4}$

稍快

2 | 2 | 7 6 | 5 | 6 | 6 (5 | 6 7 | 6) | 6 7 | 3 |

我　　把　　银子拿

3 | 7·6 | 5 5 | 0 7 | 6 | 6 3 | 3 6 | 5 3 | 2 | 2 3 |

还（帮）你，（唱）有了

2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 3 | 2 1 | 6 6 | 6 1 | 1 3 | 2 | 2 |

万两 黄金 难买 我的 娇 妻，(呀)

7 | 6 | 0 6 | 6 7 | 6 | 6 7 | 6 7 | 6 7 | 6 5 | 3 3 |

要 你 做 怎 的，(帮)将你 撇在 荒郊 路 里。(呀)

0 5 | 5 7 | 6 | 6 | （中略） | 7 | 6 | 0 6 | 6 7 | 3 |

（唱）我 把 扇 子 拿

3 | 7·6 | 5 5 | 0 1 | 6 | 0 3 | 3 6 | 5 3 | 2 | 3 |

还（帮）你，（唱）扇

5 | 0 2 | 2 3 | 5 | 0 2 | 2 3 | 235 | 6 | 0 6 | 6 3 |

子 白 如 雪，撑 开 一轮 月，月 里

6 35 | 3 | 6 7 | 3 | 3 | 7·6 | 5 5 | 0 7 | 6 | 6 3 |

有嫦 娥，不对 凡 人（帮）说。

3 6 | 5 3 | 2 | 3 | 5 | 0 3 | 3 5 | 2 3 | 5 | 0 2 |

（唱）嫦 娥 落 在 月宫 里，恩

2 1 | 2 3 | 235 | 6 | 0 3 | 3 5 | 3 5 | 2 3 | 5·3 | 2 3 | 2 2 | 2 7 |

爱 夫妻 早分 离，阳 关 一别 无消 息，你往 东来

2 | 2 7 | 6 | 6 7 | 5 | 5 7 | 6 | 6 | 7 | 6 | 0 6 |

(帮)我 往 西， (唱)要 你 作

6 7 | 6 | 6 7 | 6 7 | 6 7 | 6 5 | 3 3 | 0 5 | 5 7 | 6 | 6 |（下略）

怎 的，(帮)将 你 撇 在 荒 郊 路 里。(啊)

孝 顺 歌

（《三孝子》闵损［小生］唱腔）

正宫调（1＝G）

江和义演唱
胡 克记谱

サ 6. 5 3 － 6. 5 3 － 3 5 6 5 3 2·1 3 － ⁞ 5 3 3 6

自 从 我 母 丧 黄 梁， 不 由 人

5 3 3 － | 1/4 5 5 i | 653 | 2·3 | 1321 | 6 6 5 | 6·2 | i i | i i |

痛 断 肝 肠，(帮)痛 断 肝

6 5 | 3·6 | 5 5 | 5 2 | 2 12 | 3 | 3 | 5 32 | 3 | 3 3 |

肠。 (唱)恨 只 恨 时

3 3 | 5 | 5 5 | 5 2 | 3 | 2·3 | 231 | 6 | 6 5 | 6·2 |

乖 蹇 命 不 长， 苦 度 (啊)时 光。 苦 度 (帮)时

i i | i i | 6 5 | 3·6 | 5 5 | 5 2 | 2 12 | 3 | 3 | 3 5 |

光。 (唱)叫 声

2 | 2 | 2 | 2 3 | 3 5 | 6 | 6 | 6 | 6 i | i 6 |

娘 (帮)亲。

5 | 5 | 6 5 | 6 | 6 6 | 6 5 | 6 | 6·2 | i i | i i |

(唱)将 我 夫 妻 来 (帮)磨

6 5 | 3·6 | 5 5 | 5 2 | 2 12 | 3 | 3 | 5 32 | 3 |

灭， (唱)我这 里

3 5 | 5 32 | 3 | 3 3 | 3 5 | 2 3 | 3 1 | 1 2 | 3 5 |

忍气 吞 声 忍 气 吞声 (帮)苦

3 2 | 1 | 6 1 | 5 5 | 5 6 | 6 5 | 1 | 1 ‖

难 当。(啊)

锁南枝

（《槐荫记》七仙姬［花旦］唱腔）

正宫调（1＝G）

江和义演唱
胡　克记谱

サ 6 - - 6 16 5 - 3 6 - 53 2 1 - 2 - (打打.) |

天 空里 (帮)多 锦 云，

1/4 23 | 221 | 61 | 6165 | 35 | 56 | 5 | 5 | 33 | 323 |

一望 无际 (帮)层 叠 层， (唱)花容 月貌

5 | 5 i | 6 | 05 | 532 | 1 | 2 | 2 | 6 | 1 | 61 |

天 仙 (帮) 女， (唱)个 个 难出

66 | 61 | 2 | 26 | 616 | 5 | 5 | 6 | 6 | 1 |

蓬莱 (帮)境。 (唱)姐 和 妹

61 | 15 | 6 | 3.5 | 6i | 5 | 53 | 32 | 1 | 2 |

手足 (呀)七 人， 手足 七 (帮) 人，

2 | 6 | 6 | 1 | 15 | 51 | 6 | 06 | 61 | 61 |

(唱)早 织 锦， 晚 织 锦， 昼 夜 辛劳

不可停，怎能离此蓬莱境，（打打．）

怎能离此（帮）蓬莱境。

西吴高腔的曲牌以商、徵调式居多。现存曲牌约一百首。其中在音乐素材、旋法和调式色彩上较有代表性的曲牌例如：

江头金桂

（《白兔记》岳定云［旦］唱腔）

六字调（1＝F）

江和义演唱
卢炳容记谱

心中忧（帮）疑，（唱）想夫君闷在

（帮）心怀，（唱）又只见黄莺作对紫燕（呀）成

群，对对悬在（帮）高梁上。（唱）又只见满

庭花（帮）开。

（唱）满庭花开，令人可爱，梅李与桃

（帮）蕊，（唱）又只见晓雾（呀）常在（帮）常在，

1 6 | 0 5 | 5 2 | 3 | 3 | 6 5 | 6 55 | 6 1 1 | 653 | 5 | 2 3 | 2 |

（唱）有道 少年 闺女（末）喜欢 爱，过了 青

1 7 | 6 | 6 5 | 3 | 1 | 653 | 5 | 0 3 | 3 2 | 1 | 2 | 2 ‖

春 （帮）不 再 来。

驻 云 飞

（《白兔记》咬脐郎［小生］唱腔）

六字调（1＝F）

江和义演唱
卢炳容记谱

サ 1. 1 6 2 – 6. 1 3 5 – 0 | 1/4 2 1 | 1 6 | 5 61 | 5 0 |

志 气 豪 强， 手 挽 巴 雕 弓 弦 （帮）张。

（匡 咚 匡）

6 1 | 6 3 | 5 35 | 1 1 | 2 | 2 | 0 3 | 2 3 | 1 2 | 3 |

（唱）黄莺 枝 头 上，弹 打 随（呃） 风 （帮）飘，（唱）爹 爹 严 命 去

2 | 0 3 | 1 6 | 5 | 6 3 | 5 | 5 3 | 2 3 | 2 1 | 6 |

游 山，（哎 嗬）（帮）逞 豪 强。

6 1 | 2 | 2 | 6 1 | 6 3 | 5 0 | 3 5 | 5 1 | 2 3 | 3 3 | 3 5 |

（唱）打 猎 （呀）回 朝， 得 兔 （呀）还 乡，方 显 得 刘 府

3 2 | 1 3 | 2 | 2 3 | 2 2 | 0 1 | 6 | 1 | 3 | 5 | 5 ‖

之 中 年 少 郎， 逞 些 威 风 是 （帮）谁 敢 当。

选自《白兔记》李三娘唱段
（江和义演唱）

【红衲袄】

（前略） | 1/4 6 6 | 6 6 | 6 56 | 1 | 165 | 6 | 3 5 | 3 5 2 | 365 | 323 |

鸿雁 不传 君不 （帮）知， （唱）井边 流 泪（是） 待 君

1 1 | 0221 | 3 | 6 6 | 6 6 | i656 | i | i65 | 6 | 3 5 |
(帮)看，(唱)走上 前来 偷眼 (帮)看，(唱)好像

サ 3 5. 5 (吉打 吉打吉打 打) 3 5 | 1/4 3 5 3 | 5 65 | 323 | 1 1 | 0221 | 3 | (下略)
刘郎 (众白)啐！(娘唱)好像 刘郎(是)貌 一 (帮)般，

侯阳高腔现存曲牌约五十首，以商、徵及羽调式居多。艺人称其中的〔江头金桂〕、〔四朝元〕等较抒情的曲牌为"细曲"，其它曲牌为"粗曲"。传统的帮和很有特点：男角用真嗓帮，女角用假嗓帮，大花脸演唱时需用碎音震动的"滚喉"帮腔。在音乐素材和旋法上较有代表性的曲牌例如：

驻云飞

（《白鹦哥·开国宝》梅妃［花旦］唱腔）

尺字调（1＝C）1/4

胡梦兰演唱
陈崇仁记谱

2 3 | i | 2 | (令) | 6 i | 5 6 | i | 6 5 | 4 6 | 5 |
此宝 稀 奇， 这边 高来 那 边 低。

(令) | 2 2 | 2 6i | 6 | 6 i | 6 | i | 2 |)0(| 6 i |
你本 山林 鸟，哪知 其 中 意，(插白略) (唱)此宝

2 | i | 2 | i 6 | 5 i | 6 | 2 3 | 2 i | 2 3 | 5 5 |
真 稀 奇， 此宝 (帮)真 稀 奇(啊)

5 i | 2 | (令) | 3 | 3 | 2 | 6 | i | 2 |
(唱)太 无 理，

2 2 | 2 6i | 6 | 2 2 | 2 6i | 6 | 2 2 | 6 6 | 6 i |
踩死 鹦 哥，击碎 温凉 盏，罪见 (帮)他身

3̇ 2̇ | 2̇ i̇ | 6 5 | 5 1 | 2̇ | 2̇ | 2̇ 2̇ | 6 i̇ | 2̇ 6 i̇ |

上，(啊) (唱)倒做 巫山 十二

6 | 6 i̇ | 2̇ 2̇ | 2̇ 6 | i̇ | 6 5 | 4 6 | 5 | 5 ‖

峰，(帮)巫 山(呐) 十 二 峰。

红 衲 袄

（《黄金印·回家》苏母［老旦］唱腔）

六字调（1＝F）$\frac{1}{4}$

胡梦兰演唱
胡 克记谱

3 5 | 3 5 | 3 | 5 | 6 | (令) | 6 i̇ | 6 i̇ | i̇ 6 | i̇ |

如今 家财 都 败 掉， 书迷 心窍 还

6 3 | 5 7 | 6 | (令) | 3 3 | 5 5 | 5 6 | 1 | 2 3 | 1 1 |

执 拗， 从此 休去 寻 烦 恼，(啊)

1 5 | 5 4 | 3 | 6 i̇ | 3 3. | 3 5 | i̇ | 6 | 5 |

随你 兄长 (帮)学 学 好

5 3 | 3 2 | 1 | 1 i̇ | i̇ 6 | 5 | 6 | (令. 打 | 令) ‖

学 学 好。

朝 元 歌

（《关中会》李太［小生］唱腔）

尺字调（1＝C）

胡梦兰演唱
胡 克记谱

)0(⁞ (打打. 令令 打打 令 打) サ i̇. 3̇ 2̇ － 6.5 35 6 － 6 6 53 ⁞

(太白)呀！ (唱)敬 尊 诰 封 略表

1/4 (打 打.) | 6 | 6 1 | 1 5 | 6165 | 3 3 | 3 23 | 2165 | 1 |

(帮)心 儿 忠，(啊)

1 | 356 | 6523 | 5 3 | 6 2 | 165 | 6 | 6 0 | 2 3 |

(唱)三 省 五 典， 六 孝 成 颂， 俺 享

1 2 1 | 2. 3 | 6 3 | 5 7 | 6 | 6 0 | 3 3 5 | 3 35 | 6 |

荣 华 (帮)心 犹 忠， (唱)这 才 是 父 教 子

5 6 | 6 5 | 6165 | 3 3 | 3 23 | 2165 | 1 | 1 0 | 2 2 2 |

之(啊) (帮)功，(啊) (唱)这 才 是

1 3 | 2 3 1 | 2 | 1 3 | 1 2 | 6 5 | 5 6 | 6 5 | 3 |

父 教 子 之 功， 孩 儿 理 当 敬 奉 理 当

3 | 1 1 2 | 3 5 | 2 | 2 6 | 6 3 | 5. 7 | 6 | 6 ‖

敬 奉。

(令 0 令 令 令)

婺剧三种高腔因流行地域相邻，其唱腔音乐互有吸收或影响。

昆腔：昆腔的唱腔特点以及唱腔的音乐结构等，均与金华昆剧的基本一样。在徽戏中作插曲使用的昆腔只曲，称为“细工”。

滩簧（指前滩）：有主要曲调〔平板〕、〔紧板〕及其它曲调〔弦索〕、〔迷魂〕、〔三枪〕、〔引子〕、〔尾声〕等。唱腔的音乐结构属既留有曲牌联缀痕迹，又兼有某些板式变化的体式。

〔平板〕，一眼板（$\frac{2}{4}$拍），上下句体，有男、女腔之分。曲调柔美、抒情。例如：

选自《貂蝉拜月》王允、貂蝉唱段
（徐锡贵、施秀英演唱）

【平板】（男腔）慢起

)0(⋮ (吉打.) 2 2 ⋮ 2 3 5 | 2/4 1 1 1 (56 | 16 13) | 5 1 |

(允白)唔！ (允唱)你 乃 未 出 闺(安)门 黄 花

i 6 5 3 | 2· (3 | 223 5 5 | 6 5 3 2) | i· 7 | 6 5 6 | (6 3 5 6 |

女，（安）

i 6 i 3 | 2 i 6 i) | 5· (6 | i 3 5 i | 6· 5) | i 2 | 3 5 |

（安）夜游

(335 21) | 5· 3 | 2·5 3 5 | i· (6 | i 3 2 i) | 60 (5 6 i) |

花园却

【平板】（女腔）

5·4 3 5 | 2· (3 | 2 1 2 5 | 335 6 5 | 332 1 2 | 3 -) | 6 i 6 |

为何？（婢唱）老爷

5· 3 | (25 43 | 535 6i) | 5 6 i | 2·3 2 i | 6· (56 | i3 5i) |

呀，婢到花园

6 6 i | 3·5 2 3 | 5 5 0 i | 6 6 2 | 3 5 | (3 5 3 2 1 | 6 5 6 i |

非为别，（允白）“在此作甚？”（婢白）“在此做……”

2 5 3 2 | 1 1 5 6 | 1) 3 2 | 3 5 | 6 656 | 5 3 2 (1 2 |

（允白）“保什么？”（婢唱）保定合府亲丁

3 5 2 3) | 5 6 i | i 6 5 | 6·i 3 (2 | 51 25 | 3· 0) |（下略）

灾晦无。

若要结束唱腔，其下句的末尾应用“煞板”。男、女腔“煞板”基本一样，形如：

6· i | 5 6 4 3 | 2 3 5· (6 | 3 5 6 i | 5 -) ‖

灾晦无

〔紧板〕，无眼板（$\frac{1}{4}$ 拍），上下句体，男女分腔，适于赶路或较激动的场合。例如：

选自《僧尼会》小和尚唱段
（吴光煜演唱）

【紧板】（男腔）

$\frac{1}{4}$ (2̇3̇ | 2̇1̇) | 5̇ | 5̇3̇ | 2̇ | 2̇ (1̇ ‖: 2̇3̇ | 2̇1̇) :‖ 2̇ | 2̇3̇ |
看 经 念 佛

6 | 1̇2̇ | 3̇ | 3̇ | 2̇3̇ | 2̇1̇ | 65 | 6 | (1̇2̇ | 1̇6 |
弥 天 谎，

5 | 35 | 65 | 6) | 6 | 2̇ | 6 | 1̇ | 1̇ | 7 |
谨 遵 五 戒 太

7 | 6 | (112 | 35 | 32 | （下略）
荒 唐。

选自《芦林相会》庞氏唱段
（徐汝英演唱）

【紧板】（女腔）

$\frac{1}{4}$ (67 | 65) | 3̇ | 2̇ | 2̇7 | 6 | 6 (5 ‖: 67 | 65) :‖ 67 |
可 怜 我 见人

66 | 61̇ | 3 | 5 | 56 | 65 | 32 | 1 | (661̇ | 56 | 1̇6 |
低头 路 边 走，

1̇) | 1̇1̇ | 1̇6 | 5 | 51̇ | 65 | 3 | 5 | 7 | 6 | （下略）
世上 难 寻 立 足 地。

男、女〔紧板〕结束性下句的最后曲调同为 | 6 | 53 | 2 (12 | 36 | 5) ‖
立 足 地

〔弦索调〕在前滩中的地位仅次于〔平板〕和〔紧板〕。无眼板（$\frac{1}{4}$ 拍），上下两句（上句或下句前常出现一些落音不定的乐句），节奏明快，长于叙事。例如：

弦　索　调

（《僧尼会》和尚［小丑］唱腔）

1＝C $\frac{1}{4}$

方道定演唱
黄吉士记谱

6 5 | 6 1 5 | 6 1 | 1 5 | 6 | 2 | 7276 | 567 | 6 | (0 6 |
和尚 恨出 家怨 出 家，(安)

0 6 | 6153 | 6) 3 | 3 5 | 3 | 3 5 | 3 | 3 3 | 3 3 | 5 1 |
我 出家 人 受尽 了 千般 万 苦。(噢)

1 12 | 3 6 | 5 #43 | 2 | (0 2 | 0 2 | 2321 | 2) | 7 6 |
每

5 | 7 | 7 (56 | 72 | 7656 | 7 2 | 7656) | 7 2 | 3 |
日 里 受尽 了

2 | 0 7 | 5 3 | 6 7 | 5 3 | 0 5 | 5 6 | 7 2 2 | 2 2 |
师 兄 (要) 骂(啊呀) 师父

0 5 | 6 | (06 | 0 6 | 6 2 | 665) | 3 3 | 3 5 | 3 5 |
(要) 打， 这便 如何 是好

3 | 3 3 | 3 | 3 5 | 3 3 3 | 艹 3 3 3 5 1 2 － ‖
呢， 俺只 得 俺只 得(俺要) 逃 下 山 去。(呢)

时调：多为明清时期的时兴小调和民间俗曲，曲调很多。原属徽戏范畴的就有《王婆骂鸡》、《小放牛》、《打面缸》、《李大打更》、《观灯》、《花鼓》等剧的唱腔，后又吸收了一些花鼓滩簧，如《卖草囤》、《荡湖船》、《走广东》等剧的唱腔。这些唱腔的曲调大都专曲专用于某一戏中，此外还有少数曲调作插曲使用。

在婺剧各行当中，小生用真假嗓（又称雌雄嗓、子母嗓）结合演唱；旦脚以假嗓为主，真假嗓结合；老生以真嗓为主，且善用虎（堂）音；老旦多用真嗓；大花用

喉(又称"水底翻");小丑兼用真、假嗓。

婺剧的唱念除小丑用金华土音外,其它行当均以中州音韵、金华读书音为主,阳上并阳去,七个声调,调值见下表:

调　类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调　值	33	213	534	13	45	13	5	2
例　字	诗	时	史	寺	试	事	色	入

婺剧的过场曲牌分丝弦(包括丝竹)牌子和梨花(包括吉子)牌子两部分。前者如〔小桃红〕、〔春兰〕、〔秋兰〕、〔万年欢〕、〔梳妆台〕、〔香闺〕、〔笃子〕等,一般用于调情、洞房、梳妆、服药、祝寿、摆酒、奉茶、更衣等场合,伴小敲(扁鼓、次钹、狗叫锣)与否,视情况而定;后者如〔大过场〕、〔风入松〕、〔假圣旨〕、〔红绣鞋〕、〔万年欢〕、〔四搭头〕等,一般用于迎送宾客、设宴庆寿、点将发兵等场面,大多配以大锣、大鼓或伴以小锣、次钹。过场曲牌为徽班及乱弹班所拥有,也为高腔、昆腔所运用;滩簧、时调的过场曲牌则以二胡为主奏,曲牌有〔四合如意〕、〔普安咒〕、〔回簧〕、〔春来曲〕等。

婺剧含有三合班、两合半、徽班和乱弹班几种班社的锣鼓经,其中以徽班和乱弹班的为代表。徽班和乱弹班的锣鼓经,在乐器形制、音色、锣鼓点、指挥手势等方面都大同小异。如:同一个〔幺二三〕锣鼓,徽班的击法为:"吉 匡 吉 匡 吉打打 匡齐 匡匡 吉打 吉令 匡 卜";乱弹班为:"吉 匡 吉 匡 吉打 吉打打 匡齐 匡匡 吉打 打令 匡 - 卜0"。又如〔冒子头〕锣鼓,徽班为:"格拉令 匡令 匡令 齐匡 齐令 匡. 打 匡 卜0";乱弹班为:"格拉令 匡令 匡令 齐匡 齐令 匡令 齐. 打 匡 卜0"。它们的共同特点是:鼓师拥有许多无声的指挥手势;指挥鼓既可用板鼓,也可用大鼓,有时还可将两者交替运用;常出现大鼓、大锣、大钹的闷击声;除开道锣外,大锣槌不击在锣脐(即锣的中心)上,而击在锣晕上,并以不同的击点,造成刚、柔、虚、实各种音色;另有风鼓击法。

婺剧的主要锣鼓经有:〔撮头锣〕、〔冒子头〕、〔导板锣〕、〔挑锣〕、〔长锣〕、〔满江红〕、〔双(单)绞丝〕、〔魁星锣〕、〔水底鱼〕、〔便锣〕、〔一字锣〕、〔号柱〕、〔片子〕、〔七记头〕(即〔一炷香〕)、〔倒脱靴〕等等。

锣鼓字谱说明:

吉　　夹板单击。

打　　班(板)鼓重击。

格拉　班鼓单键或双键连击。

洞　　大堂鼓重击。

笃　　大鼓双楗闷击。

咚　　小扁鼓重击。

匡　　大锣重击。

丈　　大锣加大鼓闷击。

齐　　大钹半击。

卜　　大钹击闷音。

次　　小次钹重击。

令　　小锣重击。

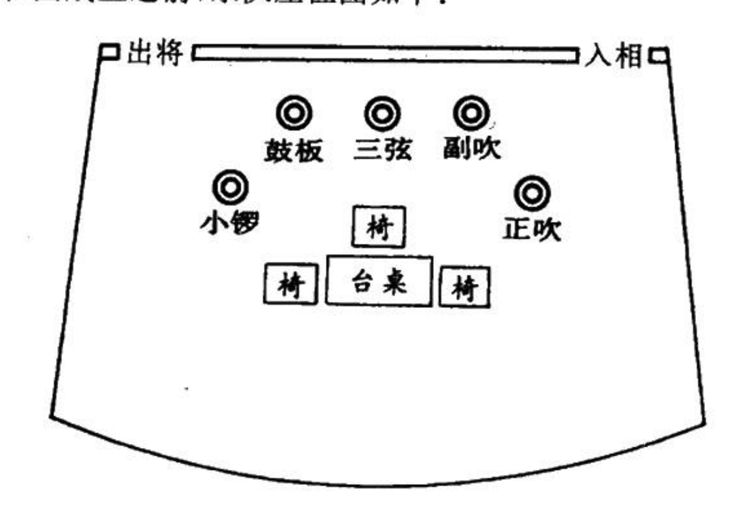
乙　　休止

过场曲牌和锣鼓经除了配合演员的唱、念、做、打及渲染舞台气氛外，还用于“闹台”。婺剧的“闹台”有管弦和锣鼓合奏的“花头台”(又称“闹花台”，首场演出时用之。它是一个显示乐队实力和技术水平的大型器乐组曲)；有纯锣鼓的“三五七头台”(又称“小鼓头台”)、“大鼓头台”；还有中、小型的吹打曲牌〔水龙吟〕、〔倒水龙〕、〔花水龙〕、〔倒春来〕、〔将军令〕等。中、小型的吹打曲牌是放在开台戏之后大戏演出之前间歇时演奏的，又称“闹二台”。

旧时婺剧乐队称“后场面”，由五人组成(高腔班还多一专职大锣或茶锣)，(见图)鼓、板一人，掌夹板、扁鼓、班鼓、大堂鼓；正吹一人，掌先锋、梨花(即大唢呐)、吉子(即小唢呐)、徽胡、横风(即曲笛)、二胡，演武戏时还兼扁鼓、战鼓、铙钹；副吹一人，掌先锋、大筒、梨花、吉子、二胡、徽胡、板胡，还管前台左边交椅(又称大首椅)；三弦一人，掌三弦、大锣、铙钹、次钹、金刚腿(或月琴)、板胡；小锣一人，掌小锣、狗叫锣，还管前台右边交椅(又称小首椅)、正中老郎椅和道具。

正吹、副吹称为“文堂”；鼓板、三弦、小锣称为“武堂”。

中华人民共和国成立之前，乐队座位图如下：



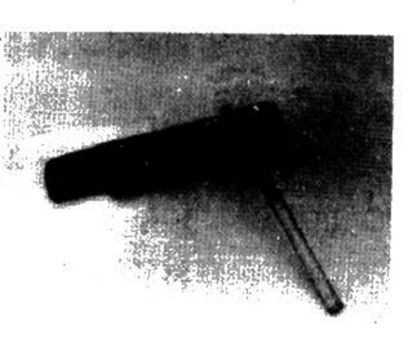


婺剧乐队座位

中华人民共和国成立后，增添了琵琶、中胡、革胡（又称雷胡）；自二十世纪六十年代至八十年代，有条件的婺剧团还增加了西洋乐器及一些电声乐器，发展成中、西乐器混合的单管制乐队。

特殊乐器有提琴、板胡、徽胡、金刚腿、先锋、大筒、和尚鼓和竹梆。

竹梆，以竹筒制成，有把。筒面当中凿一小缝，发"咯"声。用于更鼓、闹台。在唱〔拨子〕、〔老二簧〕等激动唱段时用以击节。（见图）



婺剧乐器竹梆

绍剧音乐　以乱弹为主，兼唱调腔、昆腔和杂曲小调（又称俗曲小调）。

乱弹：含有三五七、二凡、扬路、西路三五七、西路二凡及一些专曲专用的唱腔，以三五七、二凡为主。

绍剧乱弹以笛定调，早期笛的筒音为c，本世纪二十年代前后改用筒音为d的笛子。艺人沿用曲笛（筒音为d）指法调的称调，将笛筒音作"6"、板胡定"$\underset{\cdot}{5}-2$"弦的称为尺调（实为F调）；笛筒音作"2"、板胡定"1－5"弦的称为正宫调（实为C调）；笛筒音作"5"、板胡定"$4-\dot{1}$"弦的称为小工调（实为G调）。

三五七唱腔的音乐结构为既具板式变化体雏形，又留有曲牌联缀痕迹的体式。其主要曲调包括多种各具名目并分属于上句或下句的曲调；与这些曲调相配的唱词多有一定的词格。三五七主要曲调的唱段就按唱词的词格，选用相应的曲调，以上、下对置为原则构成，偶有多上句的结构。

在后山忙把衣衫换

（《打登州》鲁明月［生］唱腔）

筱昌顺演唱
罗　萍记谱

尺调（1＝F）4/4

伴奏（弦乐）（笛入）

唱腔【太平三五七】

在后山忙把衣衫换，扮作探亲（安）

i · 6 5 6 3 5 | 6 5 6 6 i 2 3 | i 7 i –) ‖

3 5. 3. 2 | 2 – 2 2 | 1 – – – ‖

一 般 同。

三五七的上句曲调尚有“单顶头”、“双顶头”、“六字句”、“七字句”和“大导板”。另有不能单独成句的片段曲调“〔三五七〕头”、“儿孙腔”（又称“人参腔”）。

“单顶头”是唱四字或五字的。例如：

选自《紫霞杯·送米》赵氏唱段
（施云娣演唱）

【单顶头】

4/4 （力 的 的 1 2）| 3 – 5 – | 3 5 3 2 i 6 i | 2 – – 0 |（下句略）

喜 （儿） 泪 汪 汪，

“双顶头”是“单顶头”的重复。“六字句”是唱六字的。例如：

选自《倭袍·操琴》王文唱段
（杜鸿发演唱）

（六字句）

4/4 （角 2 1 6）| 1 – 3 2 | 1 6 5 – – | 6 – 5 3 | 2 – – – |（下句略）

双 手 儿 怀 中 抱，

“七字句”是唱前三后四的。例如：

选自《贩马记·回衙写状》李桂枝唱段
（章艳秋演唱）

（七字句）

（前略）| 4/4 （2 3 2 7 6 7 6 3 | 2 – | i. 2 | 3. 0 3. 2 | 6 – i – | 6 0 i – |

闻 听 那 杨 氏 三

2 – （i · 2 | 3 5 3 2 | i 2 i 6 5 | 3 – i 2 3 i | 2）（下句略）

春，

"大导板"例如：

选自《后宰门》姜妃唱段
（章艳秋演唱）

（大导板）

サ（i - 2. 3 5 4 3 -）i 3. 2. i 616 i -（56 i -）i. 6 5 -

昨夜 椒房 伴

（i2 3 -）6 i - | 4/4 2 i 3 5. 3 | 2. 3 5 3 2i | 6 5 67 6 |

君 眠，

0 56 76 27 | 6 -（67 65 | 3 23 56 72 | 65 6 - -）|（下句略）

"〔三五七〕头"的曲调与〔太平三五七〕上句的第一分句相似，但曲调固定，且无过门引奏；其后续接〔太平三五七〕上句的二、三分句，或接"儿孙腔"。"儿孙腔"则是接在〔太平三五七〕第一分句或"〔三五七〕头"后面较抒情的曲调。例如：

选自《金玉缘·洞房》狄青唱段
（李延寿演唱）

【三五七】（头） （儿孙腔）

4/4（角 0）3 - | 2 1 35 6i | 53 5 - - |（23 26 72 76 | 5 -）2 2 |

那 里 是 鸳 鸯

3 35 3 2 | 1. 2 1 6 | 5 - 3 5 | 6 - - - | 2 5 3 21 |

月 夜 锁 锦 帐，

6. 5 67 6 | 0 56 76 27 | 6 - - - |（下句略）

三五七的下句曲调尚有"短句"、"落山虎"、"儿孙腔"。另外还有用于下句的片段曲调"嗳腔"。"短句"的曲调与〔太平三五七〕下句相类。可代替〔太平三五七〕下句。它常与上句为"六字句"的共同组成唱段。例如：

选自《倭袍·操琴》王文唱段
（杜鸿发演唱）

伴奏（伴奏曲调略）（35 | 4/4 23 2i 6i 56 | i - - - | i 35 23 2i |

（短句）

唱腔（六字句略） | 4/4 0 0 0 0 | 1 - - - | 1 35 2 - |

费 精

65 6 - i6 | 56 53 21 23 | 53 5 - - | 5 35 65 32 |
6 - 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 5 - | 5 - 0 0 |
神 （嗳）

i7 6i 2i 65 | 3 5 65 32 | i 35 23 2i | （上句伴奏略）
0 0 0 0 | 3 - 5 - | 6 - 1 - | （上句略）
恋 是 多 姣。

“落山虎”是个终止感很强的曲调，按其长、短分大、小两种。均可代替〔太平三五七〕下句或“短句”，用以结束唱段。例如：

选自《梅龙镇》凤姐唱段
（胡凤林演唱）

（大落山虎）
（上句略）| 4/4 2 3 23 2 | 0 i 7 27 | 6 -（67 65 | 3 23 56 72 | 6. 5）65 6 |
就 把 军 爷

6 i 6 i | 2. 3 2 i | 6. i 6 5 | 3 5 6 i | 5 - - - ‖
叫 一 声。

选自《紫金鞭》包拯唱段
（筱芳锦演唱）

（小落山虎）
（上句略）| 2/4 0 2 1 | 6 1 6 5 | 3 5 1 6 | 5 - ‖
虎 头 铜 铡 不 容 情。

“儿孙腔”可代替〔太平三五七〕下句或“短句”，用以结束唱段。例如：

选自《雌雄鞭·董家山》董月华 尉迟宝唱段
（王幼香 李延寿演唱）

（儿孙腔）
（上句略）2 2 | 4/4 3 5 3 i | 2 - - - | i. 2 3 5 | 3 2 i2 7 | 6 - - - ‖
五 百 年 前 结 成 亲。

“嗳腔”是“短句”或〔太平三五七〕下句后面的补充性曲调，它常用来重复“短句”或〔太平三五七〕下句句尾为几个字，以加强终止感。例如：

选自《梅龙镇》凤姐唱段
（小玲珑演唱）

【太平三五七】（下句的句尾） （嗳腔）
（前略）4/4 3 - 6i 6 | i.（3 2 7 | 67 65 35 56 | i -）76 7 |
满 面 红， （嗳 嗳）

0 2 7 6 | 5. 6 7 2 | 6. 5 5 3 | 5 - - 0 ‖
满 面 红。

在上述各种上、下句曲调中，“大导板”及含有“〔三五七〕头”的上句曲调，一般只用于唱段的开始，“落山虎”、“儿孙腔”及连着“嗳腔”的下句曲调，一般只用于唱段的结束。以上各种专用于唱段首尾的曲调，加上含有“儿孙腔”的上句曲调，一般都不在同一段唱段中反复使用；其余形式的上、下句曲调，既可分别于唱段的开始或结束，也可在同一段唱段中反复使用。

在三五七这类唱腔里，还有〔还魂调〕、〔硬合上〕、〔硬挖地〕、〔清板〕、“哭头”等与〔太平三五七〕关系密切的辅助性曲调。

〔还魂调〕，是将〔太平三五七〕低唱、低伴，适于表现人物的哀伤、病痛，或用于鬼魂演唱。

〔硬合上〕，曲调较〔太平三五七〕简单，且用中速的快三眼演唱。

〔硬挖地〕，曲调比〔硬合上〕还简单，演唱速度也更快，三眼板（$\frac{4}{4}$拍）或一眼板（$\frac{2}{4}$拍），适于表现急迫，紧张的情绪。例如：

家住在皇王京都地

（《紫王鞭·王家庄》呼守信〔小生〕唱腔）

尺调（1 = F）$\frac{4}{4}$

李延寿演唱
陈顺泰记谱

【硬挖地】

0 1 2 16 | 5 - (21 23 | 5 -) 5. 6 | 1 - 6 1 | 2 - (21 65 |
家 住 在 皇 王 京 都 地，

2 -) 3. 5 | 6 2 1 5 | 6 - (65 3 | 5 -) 6 5 | 3 56 1 - | 1 - 0 0 ‖
下 是 无 名 （嗳） 花 园 门。

〔清板〕，一眼板（$\frac{2}{4}$拍），适于表现激动的感情。例如：

听他言来心欢喜

（《节孝图·卖花被害》张三娘〔旦〕唱腔）

尺调（1 = F）$\frac{2}{4}$

施云娣演唱
陈顺泰记谱

【清板】

02 16 | 5 (615 | 5) 6 3 | 6 1 | 2 (12 32) | 0 3 1
听 他 言 来 心 欢 喜， 将 身

2̇ 3̇ 2̇ i̇ | 7 6 5 | 0 6 5 6 | i̇ 2̇ 6 | i̇ - ‖

进 了 曹 门 第。

"哭头"，是带有泣声的、散唱的片段曲调，多插在唱腔上下句之间演唱。例如：

选自《三请樊梨花·哭灵》薛丁山唱段
（钱慧韵演唱）

（哭头）

（上句略）廿 6 6. 5 - 3 - 232 216 6 16 1. 2 3 3 2. 3 3 2.（下句略）

啊 呀 梨 花 呀！

三五七分尺调、正宫调和小工调三种。按演唱者的自然音域及伴奏乐器定调及定弦的不同，三种不同调高的三五七在相同落音的情况下，出现曲调的不同走向。其中除正宫调〔太平三五七〕上句的第一分句有男、女腔区别（男腔落"5"音，女腔落"2"音）外，其余男、女腔落音相同。

二凡唱腔的音乐结构是以散唱为特点的板式变化体。其主要板式的曲调有紧板散唱（即紧打慢唱）的〔中板〕、〔慢板〕、〔快板〕和散伴散唱的〔浪板〕；其辅助板式的曲调则有〔导板〕。与这些曲调相配的唱词基本句式为七字或十字句；其它字数则为其变化句式。二凡按定调的不同，分尺调二凡、正宫二凡、小工二凡三种。

〔中板〕原称〔流水二凡〕，紧板散唱，多用于叙事和对答的场面。〔中板〕的基本过门为不断反复的十六板（如尺调过门为 35 | 32 ‖: 16 | 51 | 65 | 35 | 2. 3 | 25 | 05 | 32 | 16 | 53 | 25 | 32 | 12 | 61 | 02 | 32 :‖），每分钟约100－200拍，演员可随时入唱，也可自由地将唱腔伸延、紧缩、分逗、加腔，落腔后通过小过门引渡，再回到基本过门。例如：

选自《打太庙》薛刚唱段
（汪筱奎演唱）

尺调（1＝F）

（套板）

廿 5. 5 5 65 3 - | 1/4（的 | 的 | 的 | 的 | 角的 | 乙个 | 文 |

可 （哏）惜

台 | 文 | 35 | 32 | 1. 2 | 61 | 02 | 35 | 2. 3 | 25 |

【中板】

02 | 23 | 16 | 53）| 廿 6. 6 6 5 5 545 3 | 1/4（06 | 56 |

可 惜 他 年 少 英 雄

3 | 06 | 56 | 3 | 23）| 廿 6 53 5. 6 33 23 2 - |

罗 士 信，

1/4 (03 | 33 | 2 | 03 | 33 | 23 | 25) | サ 5 5 1 3 22

淤泥河中

1 - 6 1 2 - 2.1 12 66 5 - | 1/4 (06 | 66 | 5 | 06 |

丧了身。

66 | 54 | 35 | 05 | 32 | 1 | 12 | 35 | 32 | 1 |

61 | 23 | 26 | 12 | サ 3 - - - - ⋮ 6 - 56

（薛刚笑）嘿哈（文0）嘿嘿！（文0） 嘿嘿 哈哈……

432 - | 1/4 文 | 台台 | 文台 | 乙台 | 文 | 同 | 文 | 文文 |

令 | 文 | 35 | 32 | 12 | 61 | 05 | 35 | 2.3 | 55 |

45 | 32) | サ 6 6 63 5 6 3.5 53 | 1/4 (05 | 55 | 3 | 05 |

这是我 头代爷 爷

45 | 3) | サ 6 56 5 - 1.23 5 23 2 - | 1/4 (03 | 33 | 2 | 03 |

薛 仁 贵，

33 | 23 | 25 | 05 | 32 | 16 | 53 | 05 | 32 | 16 |

51 | 02 | 32) | サ 5 5 5.3 3.2 1 2 3 - （下略）

他是大 唐 有功臣。

选自《打金冠·观画》徐策唱段

（陆长胜演唱）

尺调（1＝F）

（前略）サ 5 5 3 32 53 | 1/4 (33 | 33) | サ 5. 3 2 5.3 2.3 3 2 - |

一封 书 信 来 写 定，

1/4 (22 | 22 | 05 | 35 | 2 | 65 | 35) | サ 5. 3 2 5 - |
打 发 我 儿

1/4 (55 | 55) | サ 1 2 5. 3 2 3 2 1. 1 ‖
出 府 门。

假扮樵夫行匆匆

(《渔樵会》徐达[老生]唱腔)

正宫调(1=C)

筱昌顺演唱
罗 萍记谱

1/4 (的的 | 的的 | 角的 | 台 | 的台 | 的台 | 乙的 | 台 | 的 | 台 |

台台 | 令 | 台 | 35 | 62 | i. 7 | 6i | i6 | 53 | 2. 1 |

【中板】
35 | 02 | i6 | i. 6 | 53 | 05 | 65) | サ i i 6 i 6
假 扮 樵 夫 行

7 6 - | 1/4 (02 | 72 | 6 | 02 | 72 | 6. i | 56 | 02 |
匆 匆,

i6 | i. 2 | i3) | サ i i 6 i. 2 i 65 3 i. i. 56 i 5 6 3 - |
远 望 营 头 叠 重 重。

1/4 (05 | 65 | 3 | 05 | 65 | 3. 5 | 23 | 05 | 62) | サ 3 2
迈 过

i 7. 265 53 2 - 2. 1 6. 121 3 6. 7 7 7 6 - | 1/4 (02 |
小 桥 上 山 巅,

72 | 6 | 02 | 72 | 6. i | 56 | 02 | i6 | i. 2 | i3) |

サ 0i i 6 i 65 3 5 (55) 1. 2 3561 563216 1232 3 - |
只 见 那 溪 边 坐 着 老 渔 翁。

1/4 (05 | 65 | 3 | 05 | 65 | 3.1 | 23 | 05 | 65 | i.7 |

6i) | サ 3 2 i i 3 6 - 6 | 1/4 (02 | 72 | 6 | 02 |

银须丝丝微飘 动，

72 | 6.i | 56 | 02 | i6) | サ i. i 6 3 2 3 5 i -

好 一似当年渭水子

i.2 6532216 1232 3 - | 1/4 (05 | 65 | 3 | 05 | 65 | 3.1 |

牙 公。

23 | 05 | 65) | サ 5 3 5 i. i 7 6 7.2 6 5 3 5 6. 7

我上前尊 一声老丈 把礼敬，

7 6. | 1/4 (6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 65 |

（白）老丈请了！（脱脱白）小哥请了！

(台

35 | 65 | 35 | 06 | i.7 | 6i | 65 | 35 | 2.1 | 35) |

台 台)

サ 3.i 6 3.2 3 3 i i.2 6 5. | 1/4 (的的 | 的的 | 角的 | 角角 | 台 | 台 | 台) ‖

(达唱)动 问此 山路可通。

〔慢板〕，紧板散唱，速度较〔中板〕慢，腔幅扩展，伴奏放慢至♩=50—100拍，长于抒情。

〔快板〕，紧板散唱，速度较〔中板〕快，腔幅紧缩，伴奏放快至♩=200拍以上，长于表达激愤之情。

〔浪板〕，系〔中板〕、〔慢板〕或〔快板〕唱腔之散唱散伴，多表现哀怨凄楚之情。例如：

二次奉了娘亲命

（《斩经堂》吴汉［老生］唱腔）

筱凤彩演唱
严新民记谱

尺调（1＝F）

【浪板】

サ (1 - 3 - 5 61 2 - 54 3 - 6 2 56 1 -) | 5 - 65 5 3 (3 - 6 2

二 次 奉 了

6 1 .) 35 6 63 3 2 - (5 - 45 3 6 2 56 1 -) ⋮ 5 3 . 6i
娘 亲 命， 我 来 到

3 5 - (3 2 6 1 .) i 6 53 21 65 3 5 - 6 5 . 4 3 - ⋮
经 堂 斩（呐） 玉 英。

(6 2 5 6 1 - 3) 1 2 5 - ⋮ (0 2 - 5 4 5 3 - - - 6 2 56
（白）我今上前 （唱）来 下 手， （丈）（内白）阿弥陀佛 （台 台 台）（汉白）喔呵

1 -) ⋮ 1 - 53 2 . 7 6 6 7 76 56 5 -
呵 （汉接唱）大 丈 夫 还 须 要

(5 -) 5 6 . 6 53 216 1 2 - 1 5 6 5 3 2 2 1 - (丈同丈0)‖
三 思 而 行。（哎）

〔导板〕，系〔中板〕、〔慢板〕或〔快板〕等上句腔的散唱，多置于唱段之首，后接其他板式的下句。常用于情绪激昂或极度悲伤处。

除上述外，还有由二凡片段曲调变化而成的，散唱散伴或紧板散唱的，多附于上句腔之后的附加性片段曲调“哭头”。

二凡在以〔导板〕、〔慢板〕、〔中板〕、〔快板〕、〔浪板〕等曲调顺序转接时，可组成唱工戏的成套板式曲调唱段。

早期的尺调二凡不分男、女腔。后来，通过移调的方法形成了正宫二凡，并用作男腔，复以尺调二凡的曲调（如前举的一、二两例）定正宫调，作为女腔使用。在使用尺调二凡时，也将原腔用作男腔，并以正宫二凡的男腔曲调定尺调作为女腔使用。小工调与尺调调高相近，故小工二凡的男、女腔与尺调二凡相同。

中华人民共和国成立以来，在音乐改革中，出现两种新的二凡唱腔形式：一为清唱形式，即刹住急板繁弦式的伴奏，由演员清唱，每句唱腔后依据唱句落音，加以模仿性的小过门，此已形成程式。另一种是原板或叠板形式，即将二凡的散唱曲调在节奏上加以规范，形成一眼板（$\frac{2}{4}$拍）或无眼板（$\frac{1}{4}$拍）的上板唱腔；此种唱腔多由作曲者编谱，虽应用较广，但尚未成为程式。

扬路唱腔的音乐结构与三五七相同，定正宫调（1＝C）。其常用曲调分男、女腔，女腔称〔高扬〕，例如：

实指望夫妻双双同奏凯

正宫调（1＝C）　　（《后硃砂》曹彩娥［旦］唱腔）　　沈筱梅演唱　严新民记谱

【高扬】（上句）

实指望，夫妻双双同奏凯，

（哭头）啊哎呀相公！（台）

【高扬】（下句）

谁知你英雄命短不回朝。

男腔称〔平扬〕，例如：

选自《芦花记》闵士公唱段（筱昌顺演唱）

（前过门略）【平扬】

老树枝头挂玉钱，阳关道上行人少。

扬路除〔高扬〕、〔平扬〕外，还有用作上句的“单顶头”、“双顶头”、“〔新水令〕头”（“〔新水令〕头”只用作首句），以及可作结束句用的大、小“落山虎”等唱句曲调。扬路有时也与三五七、二凡共用于一剧。

西路三五七（简称西路）及西路二凡，定尺调，两者相辅相成，仅用于《斩貂》一剧。西路三五七的曲调与前述的扬路基本一样。西路二凡中的〔西路二凡〕例如：

选自《斩貂》貂蝉唱段
（林熙凤演唱）

【西路二凡】

サ 1 3 1 - 1 6 1 6 1 - 6 3 1 - 1 2 . 3 2 - （过门略）

前三皇 后五 帝 年深 月久，

1 6 3 . 2 1 - 1 2 1 3 - | 2/4 2 2 | 3 5 3 2 | 1 - | （下略）

有尧舜 和商汤 四大明 皇。

还有一种被艺人泛称为扬路或昆腔的、以演唱长短句唱词为主、定腔定谱、专曲专用的小戏（如《昭君和番》、《贵妃醉酒》、《买胭脂》等）唱腔。这些唱腔的主要特点与婺剧的乱弹尖（或龙宫）一样，两个同名剧目的唱词、曲调也基本一样。绍剧的《昭君和番》还保留了〔梧桐雨〕、〔三（山）坡羊〕、〔竹枝筒（词）〕等大部分曲牌名称，唱腔的音乐结构属曲牌联缀体；其他小戏唱腔的音乐结构属留有曲牌联缀痕迹的体式。

前述的三五七、二凡是绍剧的主要唱腔，其主要伴奏乐器为笛子、板胡、斗子。三五七的伴奏，以笛为主，板胡辅之，在起板前往往用斗子单独领奏；用唢呐伴奏时，称"梅花三五七"。二凡的主要伴奏乐器为板胡、斗子；若用唢呐伴奏，则称"梅花二凡"。三五七、二凡兼用托腔与复调两种伴奏形式。

调腔：来自调腔，唯较粗犷；加笛等管弦伴奏的亦称四平。

昆腔：如《封相》、《庆寿》、《大赐福》等彩头戏所用的唱腔，多为昆腔中的粗（急）曲。在乱弹剧目中，也插唱〔点绛唇〕、〔粉蝶儿〕、〔园林好〕、〔哭相思〕、〔浪淘沙〕、〔新水令〕、〔醉花荫〕等昆腔曲牌。

杂曲小调（又称俗曲小调）：其中有些是《补缸》、《借妻》、《打面缸》、《打花鼓》、《别妻》、《卖酒》（一称《挡马》）等小戏中专曲专用的唱腔（如〔寄生草〕、〔五更转〕、〔补缸调〕、〔凤阳歌〕、〔鲜花调〕等），有些则仅在某些戏中作为插曲使用（如〔莲花落〕、〔小上坟〕、〔看相调〕、〔滩簧调〕、〔说书调〕、〔宣卷调〕等）。

绍剧各行当中，老生、老外、老旦、二面、大面用真嗓（绍剧称堂喉）演唱；花旦、小生用假嗓（绍剧称子喉）演唱；小花脸低音区用真嗓，高音区用假嗓，俗称雌雄喉或阴阳喉。老生一行中也有用假嗓演唱的，这类假嗓较之子喉，音色宽亮，称为乖喉。其中真假嗓并用，真嗓为主假嗓为辅者，称堂乖喉；假嗓为主真嗓为辅者，称乖堂喉。

绍剧的唱念，除小丑用绍兴土音外，其余行当均用绍兴读书音。八个声调，调值见下表：

调类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	53	231	335	113	33	11	5	2
例字	诗	时	史	暑	试	事	色	贼

绍剧的过场曲牌包括丝竹曲牌和唢呐曲牌。丝竹曲牌以笛、板胡为主，或配以小钹、掌锣，多用于文静、抒情的场面，如〔小开门〕、〔笑和尚〕、〔二凡〕、〔竹三马〕、〔琴曲〕等。唢呐曲牌以双唢呐吹奏，配以大锣大鼓，用于帝王临朝、升帐、开审、迎宾、设宴等，如〔大开门〕、〔一条龙〕、〔朝天子〕等。绍剧二场（闹台"五场头"的一个组成部分）用唢呐曲牌，日场用〔傍妆台〕、夜场用〔水龙吟〕，成为惯例。后又吸收绍兴民间乐曲〔将军令〕、〔武辕门〕、〔四袱头〕等作为二场曲牌。

绍剧有丰富的锣鼓经，俗称"绍敲"，有"小敲"与"大敲"之分。小敲用小锣、小钹；大敲则加上大锣、大钹、大鼓，气势雄浑。"绍敲"与调腔剧种的锣鼓相近。清末民初，绍剧多移植京剧剧目，并用京剧锣鼓。绍剧配合表演动作的锣鼓经有〔探头〕、〔转头〕、〔九落速〕、〔直头锣〕、〔急急风〕、〔大出场〕、〔大落场〕、〔水底鱼〕、〔卧头〕（又名〔乱锣〕）、〔跳魁鼓〕、〔游戏鼓〕、〔三击头〕、〔四击头〕、〔五击头〕、〔收头〕、〔三出场〕、〔开霸三出场〕、〔虎头三出场〕及专用的五魁锣鼓、加官锣鼓、推车锣鼓、闹场（又称头场）、京锣头场等。配合唱腔的锣鼓经有〔起板〕、〔缠头〕、〔导板〕、〔暂头〕、〔摆角锣鼓〕等。配合念白的锣鼓经有〔二击头〕、〔二、三锣〕、〔扑灯蛾〕、〔暂头念板〕等。

锣鼓字谱说明：

角　　绰板单击。

力　　斗鼓右楗轻击。

的　　斗鼓右楗重击。

同　　大鼓右楗单击。

丈　　大锣、大钹、小锣同时重击。

台　　小锣重击。

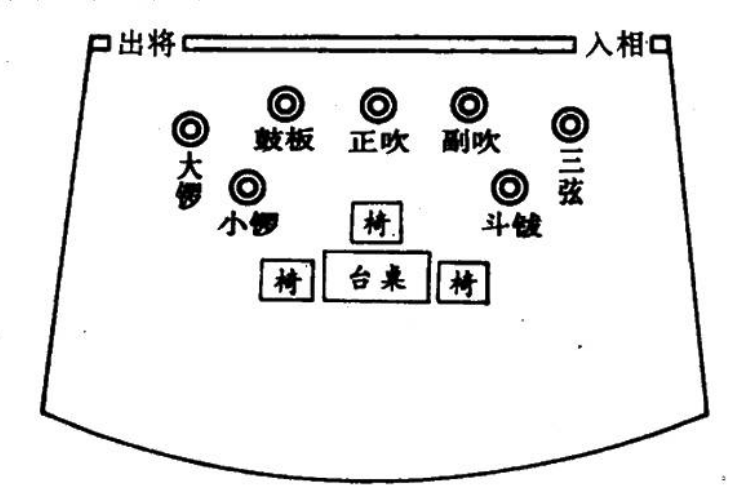
乙　　休止。

个　　休止。

旧时绍剧的乐队称"场面堂"，多由六人组成（有的班社缺三弦一人）。鼓板一人，掌绰板（即三块）、斗鼓（过去用和尚鼓，音高；现在用一般板鼓，音较平）、大鼓、广东板；正吹一人，掌笛、二胡、梅花（即大唢呐）；副吹一人，掌板胡、碗胡、梅花、外鼓（战鼓）、小钹，兼喳头（即海笛）；斗钹一人，掌斗子和大钹；小锣一人，掌小锣兼值台；三弦一人，掌三弦、外鼓。鼓板、正吹、三弦称为"上三把"；副吹、斗钹、小锣称为"下三把"；大锣不属乐队编制，属茶炊。

视情况，由乐队的某些成员兼掌号头、号筒、铜角或黄锣。

中华人民共和国成立前乐队传统座位图如下：



中华人民共和国成立后，乐队陆续有所扩大，增加了笙、头管、琵琶、中胡、大提琴等。特殊乐器有竹筒、板胡、斗子、号头、目连号头、铜角（又称闷头）和斗鼓。

瓯剧音乐　以乱弹为主，兼唱高腔、昆腔、徽调（即皮簧）、滩簧（指前滩）、时调。

乱弹：不分男女腔，根据定调、定弦的不同分正乱弹与反乱弹两个系统。另有《买胭脂》、《浪子踢球》等有工尺记载的小戏唱腔。

正乱弹（曲笛筒音为“6”，尺调，即1＝C，板胡定“5̣－2”弦）包括以〔正原板〕为代表的一类唱腔，及二汉类唱腔。

以〔正原板〕为代表的一类唱腔的唱词（与〔叠板〕、〔人参〕、“哭调”等三曲调相配的唱词除外），以七字齐言上下句为主。唱腔的音乐结构为既具板式变化体雏形，又留有曲牌联缀痕迹的体式；其所包括的曲调除〔正原板〕外，还有〔正叠板〕、〔慢乱弹〕、〔人参〕、〔玉琪〕、“正哭板”等辅助性曲调及〔小导板〕、“昆头”、“落山虎”、“浪水”、“煞板”、“抽板”等成句或不成句的片段曲调，此外，还有不常用的〔江西乱弹〕和〔五尺调〕。

〔正原板〕，为最常用的主要曲调，一眼板（$\frac{2}{4}$拍）。其曲调以相对应的上、下两句为基础组成（两句或两句以上的偶数句）唱段。例如：

三年前离别到如今

（《后见姑》陈彩娥［旦］唱段）

尺字调（1＝C）$\frac{2}{4}$

陈茶花演唱
李子敏记谱

（♩＝84）

【正原板】

（打拉． 打5 | 2̇ 56）| i̇ i̇ | i̇ 3̇ 6̇ | 5̇． （6̇ | 3̇5̇ 2̇i̇2̇3̇ |

三（呀）　年　前

离别到如今，

终日挂念

在胸膛。

〔正叠板〕，又称夺板、垛板或笃板。为辅助性的常用曲调。其唱词多为齐言句（如四字、五字、六字、七字叠板等等），也有长短句。句数不定。唱句落“2”音，偶落“1”音；节拍一眼板（唯七字叠板还有一种无眼板的紧叠板）。〔正叠板〕可单独形成唱段，也可与〔正原板〕下句及各种形式的结束句共同构成唱段，但以与〔正原板〕结合来演唱长段唱词最为常见。

这事儿甚蹊跷

（《赐双刀》崔相爷［净］唱腔）

尺字调（1＝C）$\frac{2}{4}$

周良陞　黄岩荣演唱
音乐组(1959年)记谱

【叠板】

这事儿甚蹊跷，甚是稀奇，

未曾饮酒先酒醉，

混浊不分鲢和鲤，

（【正原板】下句）

水清方见两般（啊）鱼。

昨日金山对我讲

（《高机与吴三春》吴文达〔老生〕唱腔）

金两双演唱
李子敏记谱

尺字调（1＝C）$\frac{1}{4}$

【紧叠板】

3 5 | 6 5 | 3 5 | 2 | 3 5 | 6 1 | 6 2 | 1 |
昨夜 金山 对我 讲， 高机 引诱 吴三 春。

3 5 | 6 5 | 3 5 | 2 | 3 5 | 6 1 | 6 3 | 2 |
先前 我还 不相 信， 我女 怎能 爱穷 人。

3 5 | 6 5 | 3 5 | 2 | 3 5 | 6 1 | 1 6 | 1 ‖
眼前 之事 我明 白， 话不 虚传 果是 真。

〔慢乱弹〕，属上、下两句的辅助性曲调，三眼板（$\frac{4}{4}$拍），曲调较华丽、婉转；首句开头多散唱。本身不作结束，也不反复演唱，其后多接〔正原板〕。例如：

选自《贩马记》赵宠演唱
（陈茶花演唱）

【慢乱弹】

サ（3 － 2 3 5 6 － 6 － 1 －）1 － 6 3 2 － 6 1 － |
天

$\frac{4}{4}$（扎 767 65 35653）| 2 －（25 3 23 | 1 23 1 5672 653565 | 2 －）3 5 |
上 一 对

56（1· 2 67 65）| 3· 5 63 5 | 5 1 65 53 | 2 －（25 3 23 |
苦 命 夫 妇，

1 23 1 5672 6535 | 2 －）26 1 | 1（61 65 3 53）| 2· 1 31 2 |
地 下 一

2 3 23 17 | 6 － 72 76 | 5 －（35 61 | 5 61 653 231 2 |
对

2 5 45 65）| 1· 2 32 3 | 3 3 21 65 | 1 － － 6 |
苦 命 人。

(接【正原板】略)

〔人参〕，一眼板（$\frac{2}{4}$拍），宜于表达潇洒、愉快的情绪。例如：

人　参

（《花园比枪》丫鬟〔旦〕唱腔）

尺字调（1＝C）$\frac{2}{4}$

程阿金演唱
李子敏记谱

高（哏）高 山（呵）上（是）一（呀）金 金，

此 花 叫 做 叫 做（哎）哪 样 花？叫 做 哪 花 名？花 名

好 听，（啊）金 钱 花 儿 开。

〔玉琪〕，三眼板（$\frac{4}{4}$拍），亦适于表达愉快、潇洒的感情。例如：

选自《高机与吴三春》高机唱段
（李志超演唱）

【玉琪】

（前略）若 将 花 绸 传 世 上，人 间 处

6 - - 56 | 7 7 - 56 | 76 27 62 76 | 5.6 35 6.5 6i |
处

5 - 6.i 6i | 23 i - 53 | 2i 6 i6 5 - ‖
春　　　　　意　　　　　浓。

"正哭板"，是一句带有泣声的上板或散唱的附加性曲调，常插在上、下句中间演唱。"正哭板"有两种，但常用第一种。例如：

选自《珍珠塔》陈翠娥唱段
（陈茶花演唱）

（正哭板）
（【正原板】上句略）| 2/4 53 3 | 2. 6 | 1. 3 | 2. (5 | 32 16 |
（喂　　呀）翠　　　频　　　（呀）

2)（接【正原板】下句略）（【正原板】上句略）)0(（正哭板） 21 6 |
（频白）小姐，这岂不是冷落了他么?!（娥唱）（喂　　呀）

6 6 5 | 3. 5 | 6 2 | 76 5 | 6 - |（接【正原板】下句略）
翠（呀）　频　　（呀）

〔小导板〕，系〔正原板〕上句曲调的散唱，多用作唱段的首句。常于出场前在幕后唱出，或在台上于昏迷、困倦之后苏醒时唱出。其后可接〔正原板〕下句（包括带有"浪水"或"煞板"的下句）、〔人参〕下句或〔正叠板〕。

"昆头"，包括"〔步步娇〕头"、"〔新水令〕头"、"〔懒画眉〕头"、"〔喜迁莺〕头"、"〔小桃红〕头"等，它们均可分别作为唱段的首句。其后可接〔正原板〕下句（包括带有"浪水"或"煞板"的下句）。"〔小桃红〕头"例如：

选自《鸳鸯带》黄翠英唱段
（翁凤渺演唱）

【小桃红】（头）
サ 6 - 1 2 1 2 - 2 2 1 2 - 6 6 3 5 - 7 7 7 7
一　　阵阵　　　不由人　　　珠泪　　　抛，

7 6 - 0 0 (太 太 太 打打.)（接【正原板】下句略）

"落山虎"，是一句结束感很强的曲调，它可代替〔正原板〕、〔慢乱弹〕和〔人参〕等的下句来结束唱段，也可用在〔正叠板〕后面以结束唱段，例如：

选自《贩马记》李桂枝唱段
（陈茶花演唱）

（【正原板】上句略）（落山虎）1 17 | 4/4 6· (5 32 35 | 6 -) 6 6 | 61 23 21 6 | 5 - - - ‖
咬 他 一 口 问 一 声。

"浪水"，是〔正原板〕、〔慢乱弹〕下句的补充腔。多用来重复下句句尾的后几个字，以加强唱段的终止感。例如：

选自《贩马记》李奇唱段
（金两双演唱）

2/4（【正原板】上句略）|（【正原板】下句）(2) 5 | 5 5 3 | 2· 3 | 23 21 | 3· 6 |
左 手 抱 来

5 (23 | 56 53 | 23 5) | 3 5 | 5 5 6 | 1 - |
右 手 空。

（浪水）2 - | 7· 6 | 56 72 | 2 5 6 | 1 - ‖
（呀 呀）右 手 空。

"煞板"，是〔正原板〕下句最后一个分句的变体，落"5"音，终止感强。因此含有"煞板"的下句常代替〔正原板〕下句用来结束唱段。

"抽板"，是〔正原板〕或〔人参〕下句开始处的两三个字用"1"音散唱时的称呼。〔正导板〕常经过"抽板"转入〔正原板〕下句包括带有"浪水"或"煞板"的下句或〔人参〕下句；"昆头"则必须经过"抽板"才能转入〔正原板〕下句（包括带有"浪水"或"煞板"的下句）。

〔江西乱弹〕，据说是因从江西传来而得名。此曲多与徽调（皮簧）或偶与正乱弹一起使用。调高随情况而定。例如：

选自《封神榜》武吉唱段
（吕庆木　杨友海　朱宝贵演唱）

【江西乱弹】
4/4 i 65 i i | 2· (5 32 i6 | 2) 2 2 3 2 | i 65 i 6 |
满 （哎 呀）天 星（哎）斗 亮（呵） 晶（哎）

2̇ 5 6. i̇ | 2̇ - 0 7 7 | 6 - 53 5 | 5 5 6 i̇ - | （下略）
晶，休 笑 穷 人 穿 破 衣。

〔五尺调〕，因用二胡“2－6”定弦伴奏，“2－6”相当工尺谱“尺－五”，故简称〔五尺调〕。曲调与〔正原板〕相类，但较平直。仅见于高腔戏《循环报》一剧。

二汉类唱腔的唱词基本句式为七字或十字句（不规则的则为其变化句式）。唱腔的音乐结构属板式变化体。有〔正二汉〕、〔正流水〕和〔正紧板〕等三种主要板式。

〔正二汉〕，一眼板（$\frac{2}{4}$拍），曲调高亢平直。演唱时以抱月（梆）或竹筒击节。例如：

恨权奸使诡计

（《苦相配》金荣［小生］唱腔）

尺字调（1＝C）

程阿金演唱
李子敏记谱

（♩＝150）

（0 0 56 | 16 21 | 13 56 | 16 21 | 16 53 | 2 23 5i̇ |

65 32 | i̇ - ） | 【正二汉】 3 3. | i̇ - | i̇ - | 6 - |
恨 权 奸

6 - | 6 i̇.6 | 5 - | （5 53 23 | 5 35 6i̇ | 5 - ） |

3 3. | i̇ - | i̇ - | 6 - | 5 6.5 | 3. （5 |
使 诡 计

6i̇ 65 | 35 65 | 35 32 | 32 13 | 23 5 6 | 1 - ） |

5 3 | 5 - | 5 - | 3 5.3 | 2. （1 | 2 21 61 |
忠 良（哎）

2 12 35 | 2 - ） | 2 - | 2 5 | 5 - | 3 - |
来 害，

2 5 | 3 - | 3 1 · | 3 - | 2 1 2 3 | 1 - |
害 得 了 我 父 亲

(6 i 6 5 | 3 5 6 5 | 3 - | 3 2 1 3 | 2 5 6 | 1 -) |

3 5 3 6 | 6 5 3 | 2 1 3 2 | 2 5 3 2 | 1 - ‖
服 毒 身 亡。

〔正流水〕，紧板散唱，多用来表现悲哀、激动的情绪。用〔正流水〕的唱腔，其唱词常加“叫头”及衬字（如“娘啊”、“天哪”、“啊”、“哎”等）。演唱时，除以抱月（梆）或竹筒击节外，还常加大鼓、大锣伴奏，气氛喧嚣、强烈。例如：

选自《经堂交钏》王文龙唱段
（程阿金演唱）

（♩= 168－188）
1/4 (6 | 5 | 6 | 5 | 6 | 5 6 | 6 3 | 5 3 | 2 3 | 5 6 |

66 | 56 | 56) | 【正流水】 サ 3 i - i - 6 5 6i 65 3 1 2 - (53 |
泪 涔 涔

1/4 2 | 61 | 2 | 23 | 23) | サ 5 - 3 2 2 5 - 3 2 - 53 2 3 -
跪 尘 埃，

(4 4 | 1/4 3 | 4 4 | 3 0 | 4 4 | 3 4 | 3 4 | 3 2 | 3 3 | 3 3) |

サ 3 - 2 1 3 · 2 1 21 6 5 - (6 6 | 1/4 5 | 6 6 | 5 |
哀 告 岳 母

66 | 56 | 56) | サ 3 2 1 3 - 2 i 21 6 - 1 6 - 5 5 -
听 从 头。（啊）

(6 6 | 1/4 5 0 | 6 6 | 5 0 | 6 6 | 5 6 | 5 6 | 5 6 | 7 6 | 5 6 | 5 6) |

サ 3 - 1 3 - 1 5 - 1 3 - 1 3. - 1 21 6 5 - - (66 |

恨 贼子 盗花 红彩 缎

1/4 50 | 66 | 56 | 56) | サ 3 3 i 2 i 6 56 i 6 6 5 - 3 1 2 -

姻 缘

(23 | 1/4 20 | 33 | 20 | 33 | 23 | 23) | サ 3 3. i 2 - i -

拆 散，（哎）

6 - i 6 5 - （中略） 3 6 3 5 3 - 5 2 3 - 2 - 32 i - ‖

难舍难分 年迈苍。

〔正紧板〕，散唱散伴，唱腔的曲调与〔正流水〕的基本一样，长于表达急切的心情。

除上述外，二汉还有辅助板式的曲调〔正导板〕。

反乱弹（曲笛筒音为“2”，正宫调，即1＝G；板胡定“1－5”弦)包括以〔反原板〕为代表的一类唱腔及洛梆子类唱腔。至于反乱弹中的〔反二汉〕，仅是〔正二汉〕的反调，在曲调上没有什么变化。

以〔反原板〕为代表一类唱腔的曲调有：〔反原板〕、〔反叠板〕、〔福建乱弹〕和“反哭板”。其中的〔反原板〕和〔反叠板〕即是〔正原板〕、〔正叠板〕换弦改调后的变化腔。例如：

头戴紫金冠金龙盘顶

（《薛刚反唐》太子［娃娃生］唱腔）

正宫调（1＝G）2/4

程阿金演唱
音乐组记谱

【反原板】

(0 i6) | 53 5 | 5 6 i | 2. (5 | 32 i3 | 2) 5 | 5 6 5 |

头 戴着 紫金冠

i i | i 6 3 | 5 (i | 65 23 | 5) i | i 7 7 | 6 - |

金龙 盘 顶， 身穿那

5 5 6i | 5 (23 | 56 53 | 23 5) | 3. 5 6i | i 6 3 | 5 - ‖

蟒袍 绣 就 金 龙。

选自《高机与吴三春》吴三春唱段
（陈茶花演唱）

【反叠板】

2/4 5 6 5 6 | i i | i 6 3 | 5 - | 5 6 i 6 | 3 5 |
高 老司 手 艺 多 精 通， 织龙 织凤 巧 夺

5 5 1 | 2 - |（下略）
天 工。

选自《黄三嫂》黄三嫂唱段
（陈茶花演唱）

（【反原板】上句略）サ（反哭板）i 6. 6 | i 6. 6 | 3 i 6 - 5 - |（接【反原板】下句略）
（喂 呀 喂 呀） 林 郎（呀）

洛梆子类唱腔的唱词基本句式为七字句或十字句（不规则唱词则为其变化句式）。唱腔的音乐结构属板式变化体。具有〔洛梆子〕（即老拨子）、〔反流水〕、〔反紧板〕等主要板式曲调。演唱〔洛梆子〕和〔反流水〕时，要用抱月（梆）或竹筒击节。

〔洛梆子〕，一眼板（2/4拍），男女同宫同腔。例如：

选自《前岳传》姚氏唱段
（王兰香演唱）

【洛梆子锣】

（前略）（打打 | 2/4 乙打 乙冬 | 匡 太太 | 才太 乙太 | 匡 太太 | 才太 乙太 |

（♩= 148）

匡 打太 | 匡 才 | 匡 打6 | 5 56 i65 | 0i 6i65 | 36 5613 |

【洛梆子】（♩=100）

2 23 5653 | 235i 6532 | 1 13 2132 | 1 13 216i | 5 -）| 5. 3 5 6 |
我 的

5 5 5 | 5 - | 3 - | 3 - | 2. i 2 3 2 | i - |
夫（哎）

快 原速

（i i6 5 56 | i 6i 23 | i -）| i. 6 5i | 6 - | 6 53 |
名 岳 和

5 6i 653 | 2 - | (2 2i 6 6i | 2 12 33 | 2 -) | 3 5 i |
年纪五

6 6.3 | 5 - | 5.6 i | i 3 12 | 3 - | 3 - |
旬，生一子名岳飞

3532 1212 | 36 54 | 3 - | (3532 1212 | 36 5i65 | 3 -) |

i.6 56 | 6i 653 | 2 12 32 | 25 32 | 1.(6) | （下略）
表字鹏举。

〔反流水〕，紧板散唱，节奏常随唱词情绪而自由地伸延、紧缩，善于表现紧张或激动的情绪。例如：

选自《前岳传》姚氏唱段
（王兰香演唱）

（前略）| 1/4 (50 | 6 66 | 50 | 6 66 | 53 | 23 | 5i | 6i | 53 |

23 | 5.6 | 56 | 56) | サ 3 i 6 5 5 6
抱姣儿坐花缸

6 6 5 3 - 1 2 - 3 5
心惊

5 i 5 6 - 5 - | 1/4 (6 6 6 |
胆寒，

50 | 2 23 | 50 | i6 | 5i | 65 | 23 | 56 | 56) | サ 5 5
刮大

i 6 6 - 5 3 3 3 1 5 3 3 -
风下大雨

2 1 3 21 3 21 6 16 5 - |
顺 水 飘 流。

1/4 (6 66 | 50 | 6 66 | 50 | 6 66 | 56 | 56) | サ 5 i 5 |
腹中饥

i 5 6 - 5 3 1 2 | 1/4 (3 33 |
饿难忍

20 | 3 33 | 20 | 3 33 | 21 | 61 | 23 | 23) | サ 3 5 |
有苦

5 5 5 i 6 - 5 - |
难 言，

1/4 (6 66 | 50 | 6 66 | 50 | 6 66 | 56 | 76 | 56 | 56) | サ 5
思

6 5 1 2 3 - 3 2 1
想起我的夫 水飘无

3 21 6 1 - 1/4 (2 22 | 10 | 2 22 | 10 | 2 22 |
迹。

12 | 32 | 12 | 12) | サ 3 5 5.3 5 7
但愿得 怀中

6 - 5 3 1 2 - | 1/4 (3 33 | 20 | 3 33 |
子

20 3 33 21 61 23 23) | サ 3 5 5 5
平安

5 5 3 - 2 1 2 1 6

无 事，

5 - 1/4 (6 66 | 50 | 6 66 | 50 | 6 66 | 5 1 | 6 1 | 53 |

23 56 56) | 廿 55 6 6 6 65 3 12

才留得 我岳

【反紧板】（下句）

3 - - （ 打 ） 55 6 1 5 3 3 5 3 2 2 1 - ‖

家 一点 后 根。

〔反紧板〕，散唱散伴，唱腔曲调与〔反流水〕相近。

洛梆子除上述外，还有辅助板式的曲调〔反导板〕和作为调剂添彩用的曲调“回龙十八板”。

中华人民共和国成立以后，开始形成了乱弹腔的男女腔（统一定1＝C ，男唱正乱弹，女唱反乱弹），并发展了〔紧垛板〕、〔慢垛板〕、〔滚板〕、〔油油板〕等新板式的曲调。

乱弹除上述的正、反乱弹外，还有一些有工尺记载的、属瓯剧乱弹的早期唱腔。这些唱腔存在于《买胭脂》、《浪子踢球》等剧中，其特点与婺剧的乱弹尖（或龙宫）相类，其相同剧目的唱词、曲调也基本相同。早期唱腔例如：

选自《买胭脂》王月英 郭华唱段

（陈茶花演唱）

廿 6 6. 3 3. (打打) 1 | 2/4 1. 2 35 | 23 1 | 1 16 | 5 (23 |

(英唱)一 见 才 郎 把 奴 青 春

56 53 | 23 5) | 3/4 5 5 6 5 | 2/4 32 35 | 5 3 2 | 1 - |

青(啊) 春 爱 (呀) 几 分。

53 5 | 5 6 3 | 2 - | 35 65 | 5 3 1 | 2 - |

见 相 公， 才 貌 多 端 正，

6 1 6 1 | 1 6 5 | 5 1 6 | 2 - | 6 3 5 | 5 3 1 |

小小书生说 话 有 原 因。 打 动 奴 的

2 - | 3 . 5 | 3 2 1 2 | 3 (5 3 | 2 5 3) | 5 5 3 |

心， 因 此 上 因 此上

2 . 5 | 3 2 1 6 | 1 1 6 | 5 (2 3 | 5 6 5 3 | 2 3 5) |

害 得 奴 家

3/4 5 3 5 6 5 | 2/4 3 2 3 5 | 5 3 2 | 1 - | (中略) | 3 . 5 | 3 2 1 2 |

害得奴家 相 思 病。 （华唱）进 门

3 . (5 3 | 2 5 3) | 廿 2 6 2 2 2 . 1 1 1 2 | 6 6 5 3 5 - 2 7 6 - ‖

来 见大姐睡 着台上， 恰似那红 娘。

高腔：瓯剧的高腔曾称瑞安高腔，分不托管弦的“八平高腔”和有丝竹伴奏的“四平高腔”两种。

八平高腔唱腔的音乐结构属曲牌联缀体。因曲牌大都佚名，已看不出曲牌原貌及其联缀规律。高腔剧目有夹唱昆腔曲牌的情况（如《雷公报》剧中就夹有九支昆腔曲牌）。

唱句有由演员单独演唱的、口语性较强的非腔句（俗称叠句或叠板），和由人声帮和的腔句两种，以腔句为主。人声帮和可同度，也可比演员高八度；腔句尾音均有下滑趋势；帮和时有锣鼓衬托。靠腔锣鼓延续一、两小节起句间过门作用。

曲调为五声音阶，常作四、五度转调；节拍有三眼板（$\frac{4}{4}$拍）、一眼板（$\frac{2}{4}$拍）、无眼板（$\frac{1}{4}$拍）、散板等四种。

在音乐素材、旋法、调式色彩上，较有代表性的曲牌例如：

选自《报恩亭》王氏唱段
（杨友娒演唱）

【闹五更】

廿 5 - i i 6 5 3 3 - (打 打 .) | 6 7 6 6 . 5 3 5 6 6 - - 0 |

夜 深深 静悄悄寂 寞 也，(太 冬 太)

(♩=84)

2/4 6 i i | 6 i | 5 3 2 | 2 i 6 | 5 6 | 0 0 | 6 3 5 6 |

（帮）不由 人 盈 盈 泪 （哎） 流。 （唱）观望 着

(太 太 冬 太)

5 5 | 5 6 2̇ | 1̇ . 3̇ | 2̇ 1̇ 6 | 5 - | 0 0 |

(帮)天 门 闲 静， (太 太 冬 太)

6 3 5 3 | 3 6 5 3 | 3 1 2 | 2 3 5 | 5 3 2 | 3 1 2 |

(唱)倒做了 (帮)被 外 人 笑，
(太 太

0 0 | 6 1̇ 6 | 6 6 1̇ | 5̇ 3̇ 2̇ | 2̇ 2̇ 1̇ | 5 6 |

(唱)受 煎 熬(帮)盈 盈 苦 (喂) 自，
冬 太) (太 太

0 0 | 6 3 | 5 . 6 | 7 6 | 5 6 | 6 5 6 |

(唱)官 人 呀！ 你 在 寒 窗 上(帮)忙 把
冬 太)

1̇ 6 1̇ | 1̇ 6 5 | 0 0 | 5 6 1̇ 6 | 5 5 | 5 6 2̇ |

书 勤 读， (唱)实 指 望 (帮)鳌 头 得
(太 太 冬 太)

1̇ . 3̇ | 2̇ 1̇ 6 | 5 - | 0 0 | 6 3 5 | 3 6 5 3 |

中， (太 太 冬 太)(唱)又 谁 知 (帮)浪 打 桃 花

5 . 3 | 2 3 2 1 | 6 . 1 | 2 - | 0 0 | (下略)

水 面 漂。 (太 太 冬 太)

选自《报恩亭》叶仁霖唱段
(杨友娒演唱)

【佚名】

1̇ | 5 | 6 | 6 3̇ | 3̇ 1̇ | 2̇ | 0 | 0 | 2̇ | 1̇ 6 |

望 前 途 (帮)处 处 逗 留， (唱)转 带
(乙冬 乙 太)

1̇ 6 | 0 1̇ | 6 1̇ 6 5 | 3 3 | 3 6 | 6 5 3 | 5 | 0 | 0 | 1̇ 5 |

归(哎) (帮)我 无 身 (哪) 无 依， (唱)她 那
(乙冬 乙 太)

6 | i 5 | 6 | 3 i | 6 | 3 6 | 6 5 3 | 5 | 0 |

里　倚门　望（帮）苦指　望，夫荣（啊）妻　贵；（乙冬　乙

0 | i 5 | 6 | i 5 | 6 | 6 2 | 2 i | 2 i | 6 |

太）（唱）我这　里　病途　中　不能　占状　魁。（乙冬

0 | 0 | 5 6 | 3 5 | 0 | 0 | 6 2 | 6 | i . 2 |

乙　太）（唱）无面　目（呵）归故　土，奈我　时　乖

5 . i | 6 | 6 i | 6 i 6 5 | 3 | 2 2 | 2 i | 2 i | 6 ‖

（帮）运　败。　时乖　运　败。

选自《双玉坠》考生唱段
（朱阿东演唱）

サ 2 3 i 6 5 5 . i 6 6 6 - 0 0 | 4/4 3 5 3 5 3 5 |

恨此官（帮）胡子翘，（太太的太）（唱）为何不准我

3 - 5 . i | 6 . i 5 . 6 5 3 | 2 - 0 0 | 2 i i 6 5 |

龙（帮）门　跳？　（唱）想必是
（太太的太）

6 5 3 5 | 3 5 3 6 5 3 | 5 5 i 6 5 | 3 5 1 5 3 2 |

我妻在家命不好，祖上坟墓（帮）有些颠倒。

（太太的太）| 6 6 - 3 | 5 - 6 6 | 6 3 5 - | 6 5 3 5 3 |

（唱）骑马　回家，赶到　阜阳，请一个

6 5 3 5 | 3 5 3 - | 5 . i 6 . i | 5 6 5 3 2 - |

才学先生（帮）忙把诗　书　教。
（太太

的太（中略）（唱）有朝一日万岁点我当主考，

天下童生都中了。（帮）天下童生都中了。

锁南枝

（《循环报》沈雁清［正生］唱腔）

杨友娒演唱
李子敏记谱

奉皇命（帮）出帝京，（唱）一（呀）为江山

（帮）二（啦）为（呀）民。（太 太 冬 太）（唱）察访

世间（帮）冤，（太 太 冬 太）（唱）船（呵）到

（帮）嘉兴（啊）行。

选自《报恩亭》叶仁霖唱段
（杨友娒演唱）

【佚名】

叹人生光阴如箭，

（前6＝后3）

（帮）举皇榜何日得志。（太 太

冬 太）（唱）有朝皇榜（帮）步云梯，（太 太

0 0 | 56 12 | 3 23 | 21 16 | 5 6 | （下 略）

（唱）以免我 （帮）心 事 争。

冬 太）

选自《雷公报》曾荣、陆氏、陆其洲唱段
（杨友姆演唱）

1/4 61 | 21 | 32 | 1 | 2 | 22 | 21 | 2 | 62 |

双双 见了 我 娘 亲，痛（呵 也么）伤，六月

（太） （太）

21 | 2 | 22 | 12 | 16 | 5 | 5 | 5 | （下 略）

飞 霜，可怜 母子 好 悲 伤。

（太）

瓯剧仅《磨房串戏》一出唱四平高腔。四平高腔保留有一般高腔的特点，但须加上竹笛（或唢呐）、板胡等管弦乐器伴奏。例如：

选自《磨房串戏》吕蒙正唱段
（吕庆木 杨友姆演唱）

（前略）| 1/4 i6 | i·6 | i5 | 6 | 6·i | 3·5 | i5 |

（唱）你有 饥 （个）（帮）我也 晓，（唱）你 有 寒 （个）（帮）我也

6 | 0 | 66 | 65 | 6 | 6 | 6·2 | i | i2 |

知， （唱）怎不 叫人 心 酸 （帮）痛。 （哎）

2i | 6i | i6 | 5 | 53 | 31 | 2 | 2 | （下 略）

昆腔：同永嘉昆剧的昆腔。

徽调（即皮簧）：瓯剧的皮簧与婺剧、和剧、台州乱弹剧种中的皮簧一样，均传自徽班，故亦称“徽调”。但在形成自己地方特色的同时，少数曲调也受到京剧的一些影响。例如：

选自《天缘配》杨莲英唱段
（程阿金演唱）

4/4 (0 0 0 56 | 1 63 21 6 | 56 5 57 61 | 2 5 32 76 | 5 2·3 76 56 |

【二簧原板】（女腔）

1 63 21 6 | 56 5 - 61) | 5 3 5 6 | i - 65 6i |

有 莲 英

(5 6 4 3 2 3 5)
5 - 0 0 | 3 5 3 5 · 6 | 7 - - - | 6 - - 5 6 |
在 阵 前

7 2̇ 7 6 5 6 | i - - (5 | 6 1 2 3 7 6 5 6 | 1 6 3 2 1 6 | 5 6 5 - 6 1) |

7 5 6 7 6 | 6 i 5 6 5 6 | i 2̇ i 6 6 0 | 7 5 7 6 6 |
一 言 哀 告,(呵) 尊 一 声(呵)

6 7 5 6 7 | 7 7 6 5 3 5 6 | 0 3 5 6 2̇ 7 6 | 6 3 (下略)
状 元 爷 细(呵) 听(呵) 从(呵) 头。

滩簧(指前滩):原于苏滩。其唱腔的音乐结构属既留有曲牌联缀痕迹又兼有某些板式变化的体式。它包括〔滩簧〕、〔(弦)索调〕、〔紧板〕、〔平湖〕、〔快板〕、〔哭调〕、〔美人调〕、〔清音〕、〔数板〕和〔尾〕等曲调。

滩簧唱腔的词格、曲调、伴奏、演唱特点等,均与婺剧滩簧、和剧滩簧相类。

时调:包括专用于《过二关》、《打花鼓》、《荡湖船》、《走广东》等小戏的唱腔和散用于各戏中的插曲。它们多由外地传入为全国各地所共有(如〔花鼓调〕、〔银绞丝〕、〔孟姜女〕等)。这些唱腔传入当地后,经长期演唱,多已在不同程度上形成了地方特色。

瓯剧旦脚演唱,以假嗓为主,真假嗓结合;小生、小丑以真嗓为主,真假嗓结合(又称"半嗓"、"阴阳嗓"、"子母嗓"或"雌雄嗓");老生、老旦多用本嗓,老生多用"虎音"、"堂音";老旦多用"脑后音";花脸多用"炸音"。润腔方法有花腔、滑腔、飞腔(即上滑音跳腔唱法)、喇叭腔、橄榄腔、提咽、偷腔、抖腔、提腔、抽噎、声断音连等多种。

瓯剧的唱念,在过去除小丑用温州土音外,其余行当都用温州读书音;现在瓯剧语音的声、韵都已接近普通话,唯声调还保留温州的特点。八个声调,调值见下表:

调　类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调　值	44	31	45	34	42	11	23	12
例　字	诗	时	史	暑	试	事	色	贼

瓯剧的过场曲牌有源于昆腔的,如〔三枪〕、〔泣颜回〕、〔风入松〕等;有源于民间吹打的,如〔将军令〕、〔七连环〕、〔一四七〕等;有来自其它剧种的,如〔福建过场〕等;有为其它剧种普遍运用的,如〔八板头〕、〔朝天子〕等;有源于滩簧的,如〔醉步登楼〕、〔春来〕、〔望妆台〕

等。

过场曲牌分为丝竹乐和唢呐曲两大类。用笛和丝弦演奏的，多用于舞蹈、送茶、打扫庭院、扑蝶戏耍等场面；以唢呐为主奏的，多用于升堂、布阵、运粮、班师、拜印、迎宾、接旨、更衣、书写、代言等场合。过场曲牌根据不同情况，可以配大锣、大鼓或小锣、小鼓；也可只配小锣演奏。

瓯剧的锣鼓经有用大锣、大鼓演奏的、为全国多数剧种通用的锣鼓经，如〔三锤锣〕、〔五锤锣〕、〔长锣〕、〔水底鱼〕、〔乱锤〕、〔扑灯蛾〕等；有专用于启唱的锣鼓，如〔导板锣〕、〔二汉锣〕、〔洛梆子锣〕、〔紧板锣〕、〔尾声锣〕等；还有〔大出台〕等其它专用锣鼓；近几十年来还吸收了一些京剧的锣鼓经。瓯剧亦有"脚鼓"。

锣鼓字谱说明：

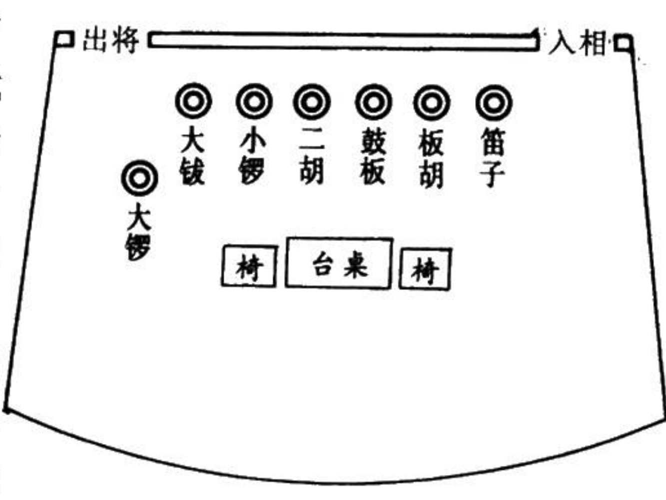
打	单皮鼓单楗重击，或大鼓鼓边重击。
打拉.	单皮鼓左右楗分击。
冬	大鼓重击。
匡	大锣重击，或大锣、钹、小锣同时重击。
空	大锣轻击。
才	大钹或小钹重击。
太	小锣重击。
乙	休止。

锣、鼓、钹的编配方式，分大打（大锣、大鼓、大钹等）、小打（小锣、单皮鼓、小钹等）及大、小混合兼打三种。

过场曲牌和锣鼓经除上述作用外，还用于"闹台"。在瓯剧里，"闹台"又称"头通"。有单纯的锣鼓联套和锣鼓吹打乐两种。锣鼓联套有"西皮头通"、"一封书"（后者为纯鼓段联套）；此外，尚有一种以配合表演的鼓段即兴联套而成的闹台锣鼓。锣鼓吹打乐有"什锦头通"。"什锦头通"又叫"集锦闹台"，由〔七星号〕、〔想当初〕、〔羽阵东向〕、〔莫不是〕、〔梵王宫〕、〔佛前灯〕、〔奴把袈裟〕、〔尾声〕八支曲子组成，是用长号、唢呐、丝竹、锣鼓等合奏的大型套曲。

瓯剧传统乐队为七人。鼓板一人，掌大鼓、小鼓、单皮鼓、檀板、抱月（梆），有时兼小锣；正吹一人，掌笛、箫、唢呐、二胡、战鼓等；副吹一人，掌板胡，兼唢呐、科胡（徽胡）、滩胡（又称梅胡，略似高音二胡）、长号、战鼓等；二胡一人，掌二胡；三弦一人，掌三弦，兼小锣；铙钹一人，掌大、小钹，兼二胡或中胡；大锣一人，掌大锣，兼中胡，另外还兼茶担（即烧茶）。武堂中的凸锣、水钹、战鼓、特大锣、碰铃、磬等，视情况由上述人员兼掌。

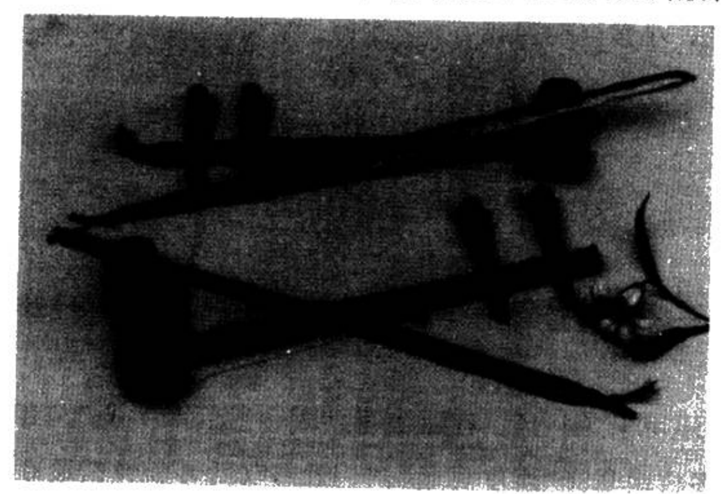
乐队传统座位图如下：



中华人民共和国成立后，扩大了乐队编制，增添了扬琴、琵琶、低胡（或大提琴）、阮、柳琴、筚篥、牛筋琴等。六十年代后期至七十年代中期，还曾一度以西乐为主。自七十年代末起，仍以民族乐器为主，适当吸收西洋乐器。

瓯剧的特殊乐器有科胡（又名"徽胡"、"小胡琴"）、尺字胡、牛筋琴、先锋（又名"七星号"、"长号"、"长尖"或"招军"）、低音笛、筚篥等。

尺字胡，上世纪末为乱弹的主要伴奏乐器之一，今为板胡所代替。尺字胡琴筒较京胡大而小于二胡；竹筒、竹杆、鞔蟒皮，因主要伴奏乱弹，俗称"乱弹琴"。（见左图）



牛筋琴，原为温州鼓词之特有击弦乐器，五十年代末引进。引进后将最低音"3"改为"5"，琴体呈盒状长方形，木制。有弦十二根（或多些），琴弦为牛筋所制，故名。演奏时，右手执竹竿（似鼓竿），敲击发音，声音浑厚。常用于乱弹〔叠板〕，因转调不易，常被搁置。（见下图）

低音笛，二十世纪六十年代由瓯剧笛师自制，音似箫而略亮，一支笛能吹七种调，并有"循环换气法"、"飞指颤音"等吹奏技巧。

筚篥，以竹为管，上开八孔（前七后一），管口插有芦制的哨子。今民间流行者称"管子"或"管"。





台州乱弹音乐　以乱弹为主，兼唱昆腔、高腔、徽调（即皮簧）和词调（即前滩）。

乱弹：包括以〔紧中慢〕为代表和以二焕为代表的两类唱腔。这两类唱腔均不分男女腔。

以〔紧中慢〕为代表的一类唱腔的唱词（〔叠板〕、〔人参〕、“哭板”等唱腔的唱词除外），以七字齐言上下句为主。唱腔的音乐结构为既具板式变化体雏形，又留有曲牌联缀痕迹的体式；其包括〔紧中慢〕、〔黄胖走〕、〔正宫乱弹〕、〔慢乱弹〕、〔叠板〕、“昆头”、〔人参〕、〔玉琪〕、〔和原〕、“三条弯”、“哭板”等曲调。

〔紧中慢〕，为常用的主要曲调，一眼板（$\frac{2}{4}$拍，偶用$\frac{1}{4}$拍的无眼板），上、下两句，可叙事也可抒情。例如：

听他言好比心花开

（《告状》丁翠娥〔小旦〕唱腔）

尺字调（1＝C）$\frac{2}{4}$

王合寿演唱
李子敏记谱

【紧中慢】

(0 32 | 16 21) | 0 2 3 ‖: 5 . (6 | 35 23 | 5 35) |
听 他 言
步

01 65 | (3 . 5 65) | 0 3 1 | 2 . (3 | 1 . 2 35 | 2) 65 |
好 比 心 花 开， 放
来 到 衙 门 上， 威

61 2 | 32 01 | 15 6 | (35 23 | 5 32 | 35 0) |
开 大 胆
风 凛 凛

[1. 3 3 | 0 2 3 | 1 -①| 1 i 6 :‖ [2. （落调） 2 32 | 01 61 | 5 - ‖
见（呀） 青 天。 行 几 吓 煞 人。

注：①用“见青天”的曲调结束唱段也可。

与〔紧中慢〕相似的曲调还有〔黄胖走〕、〔正宫乱弹〕、〔慢乱弹〕。

〔黄胖走〕，三眼板（$\frac{4}{4}$拍），慢速，多用以表现精神不振的病态。

〔正宫乱弹〕，三眼板（$\frac{4}{4}$拍），用正宫调（1＝G，板胡定“2 — 6”弦）演唱。

〔慢乱弹〕，三眼板（$\frac{4}{4}$拍，但以散唱开始），过门中糅有二焕过门的某些曲调，宜于表达愉悦的情绪。〔慢乱弹〕本身大多不作结束，常转入〔紧中慢〕或其它曲调。

例如：

选自《游龙戏凤》正德皇帝唱段
（方旨友演唱）

(65 | 4/4 3 32 5 32 | 1 23 1 - | 25 32 12 16 | 56 21 61 65 |

3 32 5 32 | 1 12 3 5 | 35 32 1 23 | サ 1 · 0) 【慢乱弹】 6 3 3 - |
为 王（哎）

|: 4/4 2 6 i 2 | 5 - (35 6i | 5 6i 5 i | 6 5 35 23 |
（哎） 袍
（哎） 袍

5 · 6 5 3) | 5 3 5 - | 5 6 1 | 1 (3 21 61 65 |
坐 在
脱 在

3 · 2 3 5 | 6 i 5 6i | 5 -) 6 i | 6 5 3 5 |
梅 龙
昭 阳

2 · (3 2 - | 2 12 32 35 | 2 12 32 35 | 2 12 3 5 |
镇，
院，

6 i 65 35 | 2 - -) 3 | 5 3 5 | 5 6 1 - |
（哎） 想 起
（哎） 玉 玺

6 5 6 1) | 2 - - 3 | 5 6 3 - | 3 (5) 2 3 |
朝
交

2 1 1 2 | 6 - - (5 | 32 35 6i 65 | 32 35 6 i |
中
付

6i 65 3 · 2 | 5 - 6i 65 | 32 13 2 - | 0 3 5 3 | 23 5 3 2) |

1. 1 - - 2 | 6 1 5 - | 5 - 3 - | 2 6 1 2 |
大 事

(1 2 1 - |
1 - - - | 61 23 12 16 | 56 56 1 - | 2 5 3 2 |
情。

1 2 1 -) | サ 6 3 - :‖ 2. 1 - - - | 2 3 1 - |
滚 龙 孙

1 - 6 i | 6 5 3 2 | 5 - 6 i | 5 - - 0 ‖
梓 童。

〔叠板〕，也属常用曲调，一眼板（$\frac{2}{4}$拍）或无眼板（$\frac{1}{4}$拍），唱句落“2”音，偶落“5”音，句数自由，可单独构成唱段，也可与〔紧中慢〕的下句（包括带“落调”的下句）构成唱段，但以与〔紧中慢〕相结合来演唱长段唱词最为常见。〔叠板〕长于叙事，与其相配的唱词多为齐言叠句，每句字数从三字至十字都有；也可插用口语化字数自由的句式。例如：

那年雁门大交战

（《醉幽州》焦光普［丑］唱腔）

尺字调（1＝C）$\frac{1}{4}$

赵日正演唱
李子敏记谱

【叠板】
35 | 35 | 01 3 | 2 | 61 | 61 | 01 6 | 2 | 35 |
那年 雁门 大交 战，番儿 拿住 见银 宗，银宗

35 | 01 1 | 2 | 61 | 61 | 01 1 | 2 | 63 | 61 |
要将 俺斩 首，那时 我心 生一 计，哭哭 笑笑

61 1 | 2 | 35 | 35 | 01 1 | 2 | 11 | 【紧中慢】（下句）2 32 | 21 5 |
两三 声，银宗 问我 为何 因？我说 道（啊）

676 | 5 (323 | 5632 | 350) | 63 | 0532 | 1 ‖
能 造竹 叶 青。

山门倒坏

（《锦罗衫》小和尚［丑］唱腔）

尺字调（1＝C）$\frac{1}{4}$

王益寿演唱
张　谦记谱

【叠板】

5 6 | 0 3 | 2 | 6 1 | 0 1 | 2 | 6 5 | 0 3 1 | 2 |
山门　倒　坏，和尚　造　化，金刚　没得　好，

6 1 1 | 0 1 6 | 2 | 1 6 | 1 2 | 3 · 5 | 6 6 | 1 2 | 5 ‖
韦　陀（啊）倒　坏　了，我奉　师（啊）父（啊）把数　来　写。

“昆头”，只有“〔小桃红〕头”一种，它可用作〔紧中慢〕、〔正宫乱弹〕、〔慢乱弹〕等曲调的首句。“昆头”后所接的下句曲调，其开始处都需先用散唱的“1”音唱两三个字作为过渡，然后再上板演唱。例如：

选自《锦罗衫》刘素娥唱段
（吴希茂演唱）

【小桃红】（头）

艹 2 － 1 6 1 6 － 3 3 5 － 1 6 5 3 5 5 － 2 7 6 － ┆
说　什　么　夫荣（哎）妻（哎）　贵，

）0（ ┆（0 打拉 才才 乙才）┆ ）0（ ┆（0 打拉 才才 乙才┆ ）0（ ┆（小打过门锣略）
（叫头）母亲！　我娘！　哎咦

【正宫乱弹】（下句）

艹 6 6 1 1 1 1 | $\frac{4}{4}$ 2 2 3 5 3 | 3 23 21 61 | 5 6（下略）
娘　啊！（唱）提起（哎）　负（哎）　义（哎）

〔人参〕、〔玉琪〕、〔和原〕的曲调分别与瓯剧的〔人参〕、〔玉琪〕、〔反原板〕基本一样。

“三条弯”与〔玉琪〕上句的第一分句相似。因有变化反复三次的拖腔而得名。只在《刁刘氏》、《闹沙河》二戏中旦脚“翻五调”（乱弹中之某曲调与〔人参〕、〔玉琪〕、“三条弯”、〔流水〕五曲联唱）时使用。例如：

选自《闹沙河》沙图公主唱段
（朱维钗演唱）

（三条弯）

（【玉琪】略）| $\frac{4}{4}$ 53 5 － i | 65 35 53 2 | 2 （12 1 12 |
是　楼

3 2 1 3 2 -) | 0 3 2 2 0 3 2 2 | 0 3 2 3 2 3 2 3 | 2 3 2 3 2 3 2 3 |

（安）

0 3 2 2 0 3 2 2 | 0 3 2 2 2 3 2 1 | 2 3 2 1 2 3 2 1 | 0 2 3 3 0 2 3 3 |

0 2 3 3 3 3 3 3 | 0 3 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 3 3 | （下接【流水】略）

“哭板”是带有泣声的附加性片段曲调，可上板唱、散唱或紧板散唱。因其所在唱段的名称不同，而有“〔紧中慢〕哭板”、“〔慢乱弹〕哭板”等别称。例如：

夫妻好比同林鸟

（《还金镯》黄文龙［生］唱腔）

尺字调（1 = C）$\frac{1}{4}$

方旨友演唱
李子敏记谱

【紧中慢】（上句）

i i | 0 6 | 6 i | 5 | 5 | (3 5 | 3 5 | 6 | 0) |

夫（喂） 妻 （呀）

3 5 | 5 i | 6 3 | 3 . 5 | 6 5 | 0 1 | 1 1 | 2 | 0 |

好 比 同 （啊） 林 （啊） 鸟，

（哭板）

5 3 | 2 | 2 2 | 2 3 | 1 1 | 1 | 2 | 3 2 | 0 1 |

（啊 呀） 我（啊） 妻，（呀 哪）

6 2 | 5 | 5 | (6 5 | 6 5 | 3 5 2 3 | 5) | 5 3 | 2 |

（啊 呀

0 1 | 1 2 | 5 | 5 | (6 5 | 6 5 | 3 5 2 3 | 5) | 1 |

哪） 好

【紧中慢】（下句）

6 1 | 2 | 3 2 | 1 | 6 2 | 6 | 5 | (6 5 | 6 5 |

叫 为 兄 （啊）

3 5 2 3 | 5) | 3 | 2 | 0 5 | 3 2 | 1 | 1 ‖

哭 （啊） 悲 伤。（啊）

以二焕为代表的一类唱腔，包括二焕和洛梆子两部分。其唱词的基本句式均为七字句或十字句（不规则唱词则为其变化句式），且以上、下句对置原则构成唱段；其唱腔的音乐结构均属板式变化体。在大戏中，二焕常与以〔紧中慢〕为代表的一类唱腔共用于一剧，洛梆子则常与〔和原〕或皮簧中的某些唱腔共用于一剧。

二焕主要板式的曲调有〔原板二焕〕、〔紧二焕〕、〔走马流水〕、〔平流水〕。

〔原板二焕〕，属三眼板（$\frac{4}{4}$拍），定尺字调（1＝C，曲笛筒音为“6”，辅助乐器板胡定“5－2”弦），长于抒情。例如：

走青山望白云家乡何地

（《万里侯》高怀德［生］唱腔）

尺字调（1＝C）$\frac{4}{4}$

方旨友 崔茂春演唱
李子敏记谱

(5 23 5 32 | 1 12 32 1 | 16 51 65 35 | 2 23 56 53 | 23 5 35 32 |

【原板二焕】 (6 6i 6i 65 |

1 23 1 -) | 3 i 6 6 | 6 - - - | 32 35 23 65 |

走 青 山（啊）

35 32 16 12 | 32 3 5 -) | 3 3 i 6 | 6 - - - |

望 白 云（啊）

5 - - - | 2. 3 5 65 | 3 - - (12 | 32 35 23 65 |

35 32 12 3 | 23 5 35 32 | 1 56 1 -) | 2 - 2 1 |

家 乡

2 - - 35 | 2 (3 21 65 61 | 23 5 32 13 | 23 21 65 61 |

（啊）

23 5 32 13 | 2 2 0 3) | 2 2 - 3 | 5 - - - |

何（喂） 地？

5 - - - | 1 - - 2 | 3 - 5 3 | 2 - - (3 | 2 2 0 3 |

2 2 0 3 | 23 21 61 2 | 0 5 35 32 | 1 56 1 -) |

3 5 i 6 | 6 - - - | 3 - 3 - | i 6 - - |
不 知 南 不 知 北（哪）

5 - - - | 2· 3 5 5 | 3 (2 3 0 5 | 3 3 0 5 |

35 32 12 3 | 23 5 35 32 | 1 56 1 -) | 3 - 35 6 |
失 落

60 5 - 3 | 2· 3 23 2 | 0 5 - 5 | 1 6 1 - ‖
何 方？

“失落何方”这半句曲调还可象下面这样唱：

6 - 3 1 | 2· 3 7 - | 7· 6 5 3 | 6 - - - (6 6 6 67 |
失 落 何

56 72 67 23 | 76 57 6 -) | 1 - - - | 1 - - - | 1 - - 3 |
（哎）

2 - 7 - | 5 - 6 - | i - 6 i | 5 - 6 i | 5 - - - ‖
方？

〔阴司二焕〕，系〔原板二焕〕的反调（1＝G，曲笛筒音为“2”，板胡定“1－5”弦），多用于久病、哭灵、游魂等悲哀的场面。〔上字二焕〕，系〔原板二焕〕改调换弦（1＝^{b}B，曲笛筒音为“7”，板胡定“6－3”弦）后的曲调，长于抒情。〔西皮二焕〕，系将〔上字二焕〕的主要伴奏乐器曲笛及辅助乐器板胡去掉，换上叫箕（即徽胡，定“6－3”弦）伴奏，并插在皮簧中使用时的称呼。〔慢二焕〕，系〔原板二焕〕带有长拖腔时的称呼，因其行腔过于冗长，故不宜多唱。例如：

绫罗缎疋箱箱满

（《珍珠塔》方卿［小生］唱腔）

尺字调（1＝C）

方旨友 崔茂春演唱
李子敏记谱

【慢二焕】

（过门同【原板二焕】略）| 62 i i 5 | 6 - - - | 5 5i 6 5 |

绫 罗（喂）

3 35 23 65 | 35 32 16 12 | 3 36 53 65 | 3 35 16 12 | 3 - - -）|

3 - - - | 32 i i 5 | 6 - - - | 5 - - 3 |

缎 疋（哎） （啊）

2. 3 5i 65 | 3 - - - | 32 35 23 65 | 35 32 12 3 |

23 5 35 32 | 1 6 1 -）| 2 - 53 1 | 2 2 0 53 |

箱 箱 （安）

2 2 0 53 | 2 2 2 3 | 7 2 7 6 | 5 - - - |

5 - - - | 5 56 72 76）| 5 - - 6 | 7 - - - |

（哎） 满，

7 - - - | 7 - - - | 7 - - - |（7 7 7 7）|

2 - - - | 2 - - 5 | 7 2 7 6 | 5 - - - |

5 - - - |（5 56 72 76）| 5 - - 6 | 7 - - - |

2 - - 5 | 7 2 7 6 | 5 - - 3 | 5 - - 6 |

(6 6 0 72 |
7 - 2 7 | 6 - - - | 6 6 0 72 | 6 6 0 72 | 67 65 35 67 |

6 1 61 65 | 3 36 56 53 | 23 21 61 2 | 0 5 35 32 | 1 6 1 -) |

(5 32 16 12 |
3 3 3 3 | 3 - 0 0 | 3 3 23 54 | 35 32 16 12 |
珍 珠（啊）

32 35 23 54 | 35 32 16 12 | 32 3 0 5 | 23 65 35 32 |

(1 1 1 12 |
1 6 1 -) | 6 3 - 3 | 23 21 2 3 | 1 - - - |
玛 瑙

6 1 61 65 | 3 61 51 65 | 32 3 0 12 | 32 3 0 12 |

35 32 12 3 | 23 5 35 32 | 1 6 1 -) | 1 6 3 35 |
用（啊）斗

2 - 72 76 | 5 - - - | 6 - - (67 | 67 23 76 57 |

67 65 32 35 | 6 67 32 35 | 6 67 6 -) | 1 - - - |
（哎）

1 - - - | 1 - - - | 1 - - 3 | 2 2 7 6 |

5̣ 5̣ 6̣ 5̣ | i̇ i̇ 65 i̇6 | 5 - 0 (23 | 53 5 0 23 |

量。(哎)

53 5 0 23 | 56 53 23 5 | 0 5 35 32 | 1 6̣ 1 -) ‖

〔紧二焕〕，无眼板（$\frac{1}{4}$拍），长于叙述。演唱〔紧二焕〕时要伴以大锣、大鼓，气氛粗犷喧嚣。例如：

曹孟德坐马上智高谋高急功报效

（《马超追曹》曹操〔大花〕演唱）

尺字调（1＝C）

赵日正演唱
李子敏记谱

【紧二焕】

55 | 3 | 35 | 3 | 31 | 15 | 3 | 232 | 1 |

曹孟 德 坐马 上 智高 谋 高

6̣1 | 11 | 2 | 2 | (匡 | 匡 | 匡匡 | 匡匡 | 乙呆 |

急功 报 效，

匡 | 的0 | 扑0) | 63 | 3 | 65 | 3 | 21 | 21 |

孤传 旨 斩马 腾 灭马 超

23 | 1 | 6̣1 | 11 | 2 | 2 | (匡 | 匡 | 匡匡 |

威风 凛 凛。

匡匡 | 乙呆 | 匡 | 的0 | 扑0 | 冬 | 冬 | 冬冬 | 冬) ‖

〔走马流水〕，紧板散唱，节奏常随唱词情绪自由伸缩，适于表现激昂急切或悲凉之情。

洪潮水灾无收成

（《金满闹台州》黄老爹〔正生〕唱腔）

尺字调（1＝C）

方旨友演唱
李子敏记谱

【走马流水】

$\frac{1}{4}$ (6̣5̣ | 5 | 23 | 5 | 23 | 53 | 63 | 5) :‖ サ 1 1̂ - 2

洪 潮 水

灾　没收成，

苦菜糠皮也吃　尽。(啊)

官府　恶吏

催　税　款，

田　主　富户　逼　租（哎）　银。(哪)

〔平流水〕的唱腔曲调与〔走马流水〕的基本一样，只是〔平流水〕的伴奏是随腔散伴的。

除上述外，二焕还有辅助板式的曲调〔导板〕及作为调剂添彩用的曲调“哭板”。

洛梆子主要板式的曲调有〔洛梆子原板〕、〔流水〕和〔散板〕。演唱〔洛梆子原板〕、〔流水〕时，要用木梆或竹筒击节。

〔洛梆子原板〕，三眼板（$\frac{4}{4}$拍），擅表高亢激越之情。例如：

选自《双阳公主》双阳公主唱段

（俞凤钗演唱）

（锣鼓及大过门略）

叹　父（呃）

子

掌　江　山

5 i 65 53 | 2 - - (13 | 2 23 56 53 | 23 5i 65 35 |

2 21 65 61 | 2 - - 12) | 3 5 - 3 | i i - 6 |

风险一生,(呐)

5. 3 65 6i | 5 - - - | 5 3 5 6 | i - - 2 |

到如今

6. i 5 12 | 3 - - 5 | 35 32 1 2 | 3 - - - |

遭惨死(啊)

35 32 1 2 | 3 6 5 45 | 3 - - (12 | 3 35 6i 65 |

(啊)

35 32 16 12 | 3 6 53 65 | 3 - - -) | 3. 5 i 6 |

举国

0 5 - 3 | 2[①] (3 21 61 2 | 0 5 3 2 | (下略)

痛心。

注:①若要结束唱段,其下句第三分句要唱(或伴奏)到"1"音结束。形如:

0 5 3 3 | 2 (3 2i 6i 2 | 0 5 - 6 | i - - -) ‖

痛心

〔流水〕,紧板散唱;〔散板〕,散伴散唱;它们都是在〔洛梆子原板〕的基础上主要通过板式变化而形成的。除上述外,洛梆子还有辅助性的板式〔导板〕和作为调剂添彩用的曲调"回龙"。

乱弹的主要伴奏乐器,除洛梆子用小唢呐外,其余均以曲笛为主、板胡为辅。

昆腔:多南曲,少北曲。由于在演唱等方面要求比较严格,因此台州乱弹剧种素将它置于诸腔之首。

据传,台州乱弹剧种的昆腔系由永昆传入,因此除其因用"台州官话"演唱,致使唱腔风格特殊、曲调也有些变动外,其余则与永昆基本一样。

高腔:属调腔的一个分支。因曲牌多已佚名,已看不出原貌及其联缀规律。高腔剧目中有时夹唱昆腔曲牌。高腔曲调属五声音阶,偶有上、下五度的近关系转调。节拍形式有三眼板($\frac{4}{4}$拍)、一眼板($\frac{2}{4}$拍)、无眼板($\frac{1}{4}$拍)和散板等数种。唱句多为有人声帮和的腔句,腔句之前有时出现由演员一人干唱的叠板(或称叠句)。

演员的起唱方法比较特别，鼓师握拳闷击大鼓三记（X XX），演员旋即起唱。帮和时往往翻高八度，尾音多呈下滑趋势；腔句用锣鼓衬腔，锣鼓兼为唱句之间的"过门"。除《磨房串戏》一剧（唱腔与瓯剧基本一样）加竹笛、板胡伴奏外，其余各剧的唱腔均不协管弦。

在音乐素材、旋法的调式色彩上较有代表性的曲牌如：

锁南枝

（《循环报》孙叶青［正生］唱腔）

王道隆演唱
李子敏记谱

4/4

)0(| 5 6 6 5 6 | 3 - - - | 1· 2 35 23 21 |
(白）奉皇命（帮)出 帝（哎） 京，（唱)一（呀）为 江山

2 2 1 6 62 | 1 16 5 - | 2 2 3 5 35 |
(帮)二（啦） 为 民。（啊） (唱)奉（啊） 旨 到 南

53 3 2 - | 6 1 5 66 | 6 1 3 2· 3 | 12 16 5 - ‖
(帮)京，（齐唱)船 舶 停 江（啊） 心。

佚名

（《报恩亭》伍奎［二花脸］唱腔）

赵日正演唱
李子敏记谱

1/4

6i | 6i | 6i | 65 | i | 2 | 2 | 66 | i | 2 |
送米 送柴（帮)只为 义（呀） 金 兰，（唱)礼（呀） 义 兄

i6 | 66 | 6i | i6 | 5 |)0(| 35 |
弟（呀)（帮)莫不 想 念。（白）早起风光（狗叫）汪汪汪（奎唱)又 听

6 | 3 5 | 6 i | 6 i | 5 3 | 2 |)0(| 3 5 |

得（帮)犬吠 （呀）声 嚎。 （白）嘿嘿！ （齐唱)走过

5 i | 6 | 3 5 | 5 i | 6 i | 5 3 | 2 | 2 ‖

村 庄， 来到 坟 堂。

选自《汉宫秋》汉元帝唱段
（蔡云生演唱）

【佚名】

)0(| 4/4 6 2 i 6 | 5 6 i 6 | 5 - - 2 |

（白）车碾残花！ （帮)车 碾 残 花，

0 2 3 2 | 1 - - - | (呆 - - -) | 5 - 3 6 |

（唱)玉 人

5 3 3 1 | 2 - - - | 3 2 3 - | 6 3 2 - |

月 下， （帮)吹 箫 罢，

2 - - - | (呆 - - -) | 2 2 2 3 | i - 2 - |

（唱)未（呀）(帮)遇 宫

2 - i 7 | 6 - - - | 6 3 2 6 | 5 6 i 6 |

娃， （唱)是 几 度 （帮)添

5 - 2 - | 3 5 - 3 | 0 2 3 2 | 1 - - - | （下略）

白 发。

选自《鸳鸯带·赏带》黄三秀唱段
（赵日正演唱）

【佚名】

サ 3 33 23 33 2 3 . | 2/4 6 5 | 6 i7 6 | 6 - |

去 时节 桃花 初放 别， （帮)露 少 年，

31 32 | 62 16 | （中略） | 3 23 21 | 61 56 | 11 56 |

（唱)正一 个 锦衣 归。 请娘 亲(呵) 桂花 饮酒 乐(呵)沉

1 2 2 | 3 5 3 2 | 1 · 2 | 3 2 3 | 2 1 6 1 |
沉，(帮)桂花 饮 酒 乐沉 (哎)

6 0 0 | 5 6 i | 5 3 2 | 3 - | 3 5 5 5 | 3 5 5 |
沉。(白)阿姐(唱)她 是 个 (帮)才貌双全 嫦娥

3 3 2 | 3 2 1 | 1 6 | 1 2 3 3 | 2 1 6 1 | 1 6 5 |
同 影， (唱)你 今 不 必(哎) 疑 心，

1 6 5 | 1 2 1 | 1 5 6 | 1 2 1 | 1 6 1 |
鸳 鸯 带 (帮)订 终 身， (唱)亲 手 定

0 1 6 5 | 3 1 | 6 1 5 | 3 · 5 | 6 1 5 | 6 - ‖
(帮)我 是 个 月 老 媒 翁。

徽调（即皮簧）：徽调分西皮、二簧两类。其唱腔的音乐结构均属板式变化体：

西皮有〔西皮〕、〔慢垛子〕、〔紧垛子〕、〔流水〕(即〔紧板散唱〕)、〔摇板〕、〔导板〕等板式及作为调剂添彩用的“回龙”、“哭板”两曲调。西皮唱腔用叫箕（即徽胡）定E调“6 — 3”弦伴奏，其中的〔慢垛子〕则要改用二胡“6 — 3”弦伴奏。

二簧有〔二簧〕、〔摇板〕、〔导板〕等板式及作为调剂添彩用的“回龙”、“哭板”两曲调。二簧唱腔用叫箕定 E 调“5 — 2”弦伴奏。反二簧为二簧之反调腔，有〔反二簧〕、“满江红”(即“回龙”)、“哭板”等曲调；反二簧唱腔用叫箕定B 调“1 — 5”弦伴奏。另外，还有一种与二簧有血缘关系的曲调〔二簧平板〕，其曲调与前述乱弹中的〔紧中慢〕相类，唱腔的定调、伴奏乐器等则与二簧相同。

台州乱弹剧种的皮簧与婺剧、瓯剧、和剧诸剧种的皮簧同源，故其唱腔除因受当地语音影响具地方特色外，在板式、伴奏等方面均与之相类。例如：

老爹爹说此话全不思量

（《王宝钏》王宝钏〔旦〕唱腔）

1 = E

崔茂春演唱
李子敏记谱

(的 打 打 打 | 5 3 5 6 5 6 i | 5 3 5 5 i | 6 5 3 2 |

1 6 1 12 | 3 35 65 6i | 5 3 5 5i | 6 5 35 32 |

1 6 5 5i | 6 5 36 43 | 2 23 5 6 | 3 2 1 - |

1 6 5 56 | 3 5 3 2 | 1 - 1 3 | 2 1 61 23 |

【西皮】（女腔） (12 16 53 56 |

1 - 1 62) | 6 - 2 23 | 1 61 2 23 | 1 - - - |

老 爹 爹

1 61 25 32 | 12 16 53 56 | 1 - 1 6) | 1 6 3 53 |

说 此

(56532123 |

2. 1 65 6 | 5 - - - | 56 i 65 36 | 56 53 21 23) |

话

(7

2 - 2 - | 2 7 7 5 | 6 - 67 72 | 6 - - - |

全 不 思 量，

67 65 35 65 | 6 i 6i 65 | 3 6 56 53 | 21 2 2 23 |

5 5i 65 32 | 1 1 36 53 | 2 23 56 1 | 16 5 35 32 |

1 13 21 62 | 1 1 1 6) | 6 2 2 6 | 1 - 21 23 |

细 听（哪） 着

1 - - - | 1 6 32 53 | 23 21 65 16 | 5 - - - |

三 女 儿（呵）

(5 53 21 23 | 56 i 65 36 | 56 53 21 23 | 5 5 5 3) |

1 61 21 65 | 6 - 1 61 | 5 - - - | 6 2 - - |

细（呵）说（呵） 比（呵） 方。 一 马

1 - - - | 1 6 2 1 | 6 5 27 6 | 5 - - (6 - |

双 鞍

56 53 21 23 | 56 i 65 36 | 56 53 21 23 | 56 i 65 36 | 5 - 5 -) |

6 2 2 6 | 1 - 21 23 | 1 - - (2 | 12 16 53 56 |

难 行（呵） 走，（呵）

1 3 23 21 | 6 2 12 16 | 53 5 53 23 | 56 i 65 32 | 1 12 36 53 |

2 23 53 56 | 1 3 21 62 | 1 1 1 6) | 1 6 2 3 | 1 - - 6 |

女（啊） 配

1 6 32 35 | 2 · 1 65 16 | 5 - - - | 6 · 5 35 6 |

二（呵）夫 留

6 3 5 · 3 | 2 · 3 5 - | (3 35 65 6i | 5 - - -) ‖

臭 名。

词调（即指滩簧中的前滩）：系“南词滩簧”的一个支脉。唱腔的音乐结构属既留有曲牌联缀的痕迹，又兼有某些板式变化的体式；其包括〔男工调〕、〔女工调〕、〔急板〕、〔水底翻〕、〔平和〕、〔沙袋〕、〔平湖〕、〔凤点头〕、〔弦胡调〕、〔引〕、〔尾声〕、〔急三枪〕、〔点绛唇〕、〔醉花荫〕、〔粉蝶儿〕、“乙字令”、“十三板”等曲调。词调原为当地的一个坐唱曲种，本世纪初才被吸收为台州乱弹剧种的唱腔。词调的主要伴奏乐器为二胡（定D调“1－5”弦）。

台州乱弹剧种的演唱方法，老生、老旦用本嗓，老生多用“堂音”、“虎音”；老旦多用“脑后音”；大花脸多用“炸音”；旦脚、小生、小花脸均以真假嗓结合演唱。

台州乱弹剧种的唱念，除小丑用黄岩土音外，其余行当均用黄岩读书音，八个声调，调值见下表：

调类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	˧ 33	˩ 11	˥˧ 53	˧˩ 31	˥ 55	˧˨˦ 324	˥ 5̲	˨ 2̲
例字	诗	时	史	署	试	事	色	贼

台州乱弹剧种的过场曲牌有以唢呐为主奏的唢呐曲和以笛及丝弦合奏的丝竹乐两大类。其中一部分来自昆腔，如〔风入松〕、〔急三枪〕等；另一部分为全国多数剧种所共有，如〔大过场〕、〔小过场〕、〔柳青娘〕、〔万年欢〕等；此外还有既流行于民间，也为本剧种闹台所用的“九连环”。

“九连环”由〔双劝酒〕、〔上游子〕、〔闹五更〕、〔下游子〕、〔三五七〕、〔江儿水〕、〔文披〕、〔武披〕、〔红绣鞋〕等九支（〔引〕除外）曲调联缀而成，故名。用长尖（长号）、唢呐、大鼓、大钹、大锣和小（战）鼓、小锣、小钹等演奏。

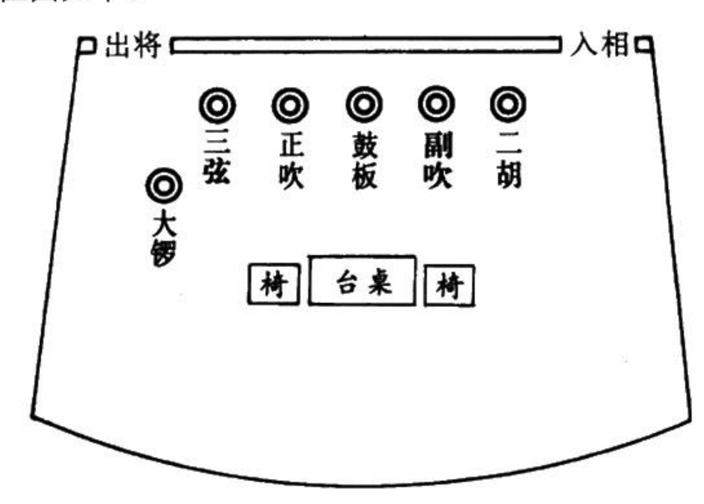
台州乱弹锣鼓经的指挥乐器多用大鼓或小鼓，或两者兼用；少用单皮鼓。另外鼓师也掌握有“脚鼓”的演奏技巧。与其它剧种雷同的锣鼓经有〔急急风〕、〔长锤〕、〔乱锤〕、〔三锤〕、〔四锤〕、〔五锤〕等；较有特点的锣鼓经有分属各板式的开唱锣鼓如〔慢垛子锣〕、〔紧垛子锣〕、〔二焕锣〕、〔导板锣〕、〔流水锣〕等。

锣鼓字谱说明：

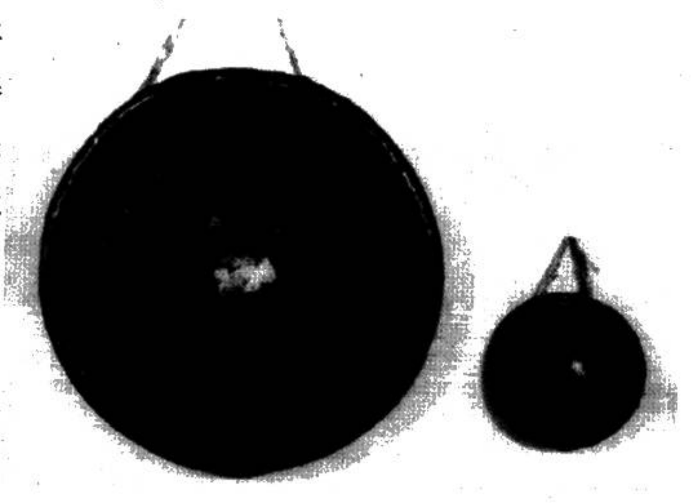
的（打）　单皮鼓单楗击。
打拉.　单皮鼓左、右分击。
冬　大鼓单楗击。
匡　大锣单击，或与其它响器同时击。
才　小锣、钹同时击。
扑　大鼓、大钹同时击。
呆　小锣单击。
乙　休止。

台州乱弹剧种的传统乐队五至七人。鼓板一人，掌檀板、单皮鼓、小（堂）鼓、大鼓、抱月（梆）；正吹一人，掌笛，兼箫、唢呐、二胡、堂鼓；副吹一人，掌板胡，兼唢呐、战（堂）鼓；二胡一人，又称下把，掌二胡；三弦一人，掌三弦，兼小锣，又兼值台（搬桌、椅、凳等）；铙钹一人，掌铙钹，兼二胡或中胡；大锣一人，兼金刚腿，又兼茶担（烧水）。

早期乐队座位图如下：



中华人民共和国成立后，乐队扩大了编制，增加了琵琶、扬琴、小提琴、中提琴、大提琴和长笛、双簧管、单簧管等乐器。1966年以后的一段时间里，曾一度以西洋乐器为主。从七十年代后期起，恢复以民族乐器为主，约九至十五人的乐队。乐队位置也由台后移至台前的乐池或舞台右侧。



特殊乐器有云锣、金刚腿、叫箕（又名"小科胡"或"徽胡"）和单皮鼓。

云锣，锣面直径约二十五至三十厘米，锣边宽约三至五厘米，锣面中心隆起三厘米，发"翁"的声响。（见图）

和剧音乐　以徽调（即皮簧）为主，兼唱滩簧（指前滩）和乱弹。

徽调（即皮簧）：包括西皮、二簧两类。其唱腔的音乐结构均属板式变化体。

西皮（1＝E 或1＝D，徽胡定"$\underset{\cdot}{6}$－3"弦）除具有〔原板〕、〔摇板〕、〔流水〕、〔慢垛子〕、〔紧垛子〕、〔导板〕等板式外，还有作为调剂添彩用的"回龙"（女腔）、"哭板"两曲调。反西皮（1＝B，徽胡定"1－5"弦），只有〔原板〕和〔散板〕两种板式。

二簧（1＝E，徽胡定"$\underset{\cdot}{5}$－2"弦）除具有〔原板〕、〔摇板〕、〔流水〕、〔导板〕等板式外，还有作为调剂添彩用的"回龙"、"哭板"两曲调。反二簧（1＝B，徽胡定"1－5"弦）有〔原板〕、〔导板〕等板式，另外也有"回龙"和"哭板"。

和剧的徽调与婺剧、瓯剧、台州乱弹诸剧种中的皮簧同源，故其唱腔除音调因受当地语音影响具地方特色外，在板式、伴奏等方面均与它们相类。和剧女腔的西皮〔导板〕和〔原板〕例如：

忽听得二将一声禀

（《樊梨花斩子》樊梨花［旦］唱腔）

陈美娟演唱
张仁央记谱

1＝D

【倒板】（女腔）

忽听得二将一声禀，

【原板】（女腔）

他为何坐帐外不报军情。

樊梨花离虎堂用目观，

他为何默无声脸罩乌云。

滩簧(指前滩)：滩簧唱腔的音乐结构属既留有曲牌联缀痕迹，又兼用某些板式变化的体式。包括常用曲调〔词调原板〕和〔紧板〕，以及〔清音〕、〔平湖〕、〔(弦)索调〕、〔美人调〕、"笃板"等曲调。除"笃板"外，各种曲调均可单独或反复(包括变化反复)构成唱段，也可互相搭配使用。另外还有〔引子〕和〔尾声〕。

〔词调原板〕，一眼板($\frac{2}{4}$拍)，上下两句，男女分腔，多用以抒情。其唱词的基本句多为七字或十字上下句。例如：

选自《断桥》许仙唱段
(许美娟演唱)

【词调原板】(男腔)

(前略) | 2/4 (21 23 | 5 6165 | 3· 2 12 | 3 -) | 2 31 | 2· (12 |
想 当 初

36 53 | 21 61 | 25 321 | 2 -) | 2 21 | 3 5 |
三 月

6 1 | 6 3 | 1 2 (3 | 23 57 | 65 32) | 1· 7 |
清 明 去 踏 青， (啊)

65 6 | (6· 1 56) | 7677 | 62 76 | 5 - | 11 65 |
渡船

3· (2 | 16 12 | 35 6165 | 32 12 | 3 -) | 6· 1 61 |
上 偶

2· 3 26 | 56 1 | (13 21) | 6· 1 | 5· 6 13 | 2 - | (下略)
遇 二 美 人。

选自《断桥》白素贞唱段
(陈美娟演唱)

【词调原板】(女腔)

(前略) | 2/4 (7276 57 | 65 35 | 62 7657 | 6 -) :|| 6 1 6 | 2 - |
此 事

2. 3 2 1 | 6 56 76 | 5 - | (6 1 23 | 51 61 | 5612 653 | 5 -) |

53 56 | 1. 2 | 6 61 653 | 5 5 1 | 6. 1 52 | 3. 6 |
休 怪 许 郎 夫，(啊)

5 65 3532 | 1 - | (65 65 | 35 32 | 11 23 | 1 -) |

53 51 | 6. 1 61 | 2. 5 32 | 53 56 | 76 27 | 6 - | (下略)
怪只怪 法 海 老 秃 驴。

〔紧板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），演唱时，除击抱月梆外，还可视表演需要加击大锣、大鼓，气氛强烈。多用以表现悲哀、激动、紧张的情绪。其唱词基本句式为七字或十字上下句。例如：

选自《断桥》白素贞　小青唱段

（陈美娟演唱）

【紧板】

(前略) | 76 | 56 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 3 | 2 |
(贞唱)恩 爱 夫 妻

2 | 2 | 2 | 5 | 3 | 27 | 67 | 53 | 05 |

56 | (76 | 27 | 67 | 53 | 05 | 56 | 76 | 2) |

76 | 5 | 6 | 6 ‖: (67 | 65 | 67 | 6) :‖ 6 |
难 回 首， 苍

2 | 6 | 1 | 1 | (16 | 16) | 5 | 7 | 6 |
海 茫 茫 船 失 舵。

(61 | 53 | 2 | 2 | 23 | 23 | (下略)

〔索调〕，无眼板（$\frac{1}{4}$拍），常连续转调，多用以表达激动、紧张的情绪。例如：

1＝G

选自《隔溪秋水》芙蓉女唱段
（陈鸣锵演唱）

6 | 6 | 2 | 2 | 6 | 6 2 | 7 6 | 7 | 7 | 7 |
耳 听 得

转1＝D（前7＝后3）

（ 3 2 | 3 | 6 5 | 6 | 3 2 | 3 ）| 3 3 | 3 | 3 | 6 |
檐前 铁 马

6 3 | 5 | 5 | 5 | 5 | 6 | 5 | 3 | 3 | 2 3 2 |
响 叮 （哎）

1 | 1 | 6 | 1 | 5 | 5 | 1 | 2 | 5 3 | 2 |
咚，

‖:（ 3 3 | 2 | 6 1 | 2 :‖ 6 1 | 2 5 | 3 1 | 2 | 2 3 | 5 6 |

3 2 | 1 7 | 6 | 6 7 | 6 5 | 6 7 | 6 ）| 6 6 | 6 | 6 |
只见 孤

6 | 5 3 | 2 | 2 | 2 |（ 2 3 | 2 1 | 2 3 | 2 ）|
雁

5 6 | 1 | 5 1 | 6 | 5 | 5 | 3 | 5 | 6 5 | 3 |
声声 叫 碧 （哎） 空。

（ 6 5 | 3 | 1 2 | 3 ）| 1 | 6 1 | 5 | 6 | 6 |（ 6 7 |
庭 前 黄 菊

6 5 | 6 7 | 6 ）| 1 | 6 3 | 5 3 | 2 5 | 0 5 | 1 |（ 0 1 |
相 分 首，

转1 = A（前7 = 后3）

0 i | 0 2 | i | 0 7 | 0 7 | 0 6 | 7 | 3 2 | 3 | 1 2 |

1 | 5 i | 6 5 | 3 5 | 2 | 2 5 | 3 2 | 1 7 | 6 | 6 7 |

6 5 | 6 7 | 6) | 6 | 6 | 5 3 | 2 | 2 | 1 6 | 5 |

又 看 鸡

5 6 | 1 | 1 | (2 3 | 2 1 | 2 3 | 2) | 1 | 5 1 |

冠 顶 上

6 | 5 | 5 | 3 | 5 | 6 5 | 3 |（下略）

红。

〔美人调〕，是以少数重复性的旋律组成的曲调，其唱词的词格较为自由。例如：

美 人 调

（《断桥》白素贞［旦］唱腔）

1 = D

陈美娟演唱
蔡炳涨 泮好男记谱

(6 i 6 5 | 3 5 3 2 | 1 6 1 2 | 3 - :|| 6 i 6 5 | 3 5 6 i | 5 6 i 3 |

2 - | 6 i 6 5 | 3 5 6 i | 5 6 3 5 | 6 - | 7 · 6 5 6 |

7 - | 7 · 6 5 6 | 7 -) | ++ 7 - 7 3 - 7 2 - - - (八大 ·) |

叫 一声

2/4 2 2 6 | 7 - | 6 7 2 7 | 6 5 3 5 | 6 - | 6 - |

许 郎， 许 郎 我 的 夫，

6 7 2 7 | 6 5 3 5 | 6 - | 6 - | 6 7 2 7 | 6 5 3 5 |

许 郎 负 义 夫， 许 郎 负 义

6 - | 6 7 6 | 5 3 6 7 | 5 3 | 5 3 6 7 | 5 3 |

夫，妻为你凤凰桥头

5 3 6 7 | 5 3 | 5 3 6 7 | 5 3 | 5 3 5 6 | 7 7 |

取来灵芝，（啊）

7 7 | 7 2 7 | 6 7 | 6 7 5 | 4 - | 3 - ‖:

（哎呀）受了多少苦！（啊）

（6 1 6 5 | 3 5 3 2 | 1 6 1 2 | 3 - :‖ 6 . 1 6 5 | 3 5 6 1 |

5 6 1 3 | 2 - | 6 1 6 5 | 3 5 6 1 | 5 6 3 5 | 6 7 2 |

7 6 5 7 | 6 7 2 7 | 6 5 3 5 | 6 7 2 7 | 6 5 3 5 | 6 - |

7 . 6 5 6 | 7 - | 7 . 6 5 6 | 7 - ）| 7 - | 7 7 |

劝许郎

3 2 | 2 . 2 | 7 7 | 7 2 | 7 6 5 | 6 - |

你从此金山不要去，

7 2 | 7 6 5 | 2 7 | 6 - | （6 7 6 5 | 6 7 6 |

不（呀）不要去，

6 7 6 5 | 6 7 6 ）| 6 7 5 3 | 2 3 2 | 6 7 5 3 | 2 3 2 |

他说金山，他说金山

6 6 1 | 5 6 5 3 | 2 3 5 | 3 5 6 1 | 5 - ‖

再不去。

“笃板”，曲调简单“$\underline{\dot{3}\ \dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}\ \ \overset{\frown}{\dot{1}\ 6}}$ | $\underline{5\ 6}$ | ${}^{5}3$ | $\underline{3\ \dot{1}}$ | $\underline{6\ 5}$ | $\underline{6\ 3}$ | 5 |”，
一二 三 四 五六 七，一二 三四 五六 七。

可反复演唱，常夹在〔紧板〕中使用，适宜于陈述。

乱弹：和剧的乱弹与瓯剧的乱弹相类似。另外瓯剧以唱正乱弹为主，和剧以唱反乱弹为主，故剧目也大多不同。

和剧的唱念语音以温州的平阳一带为主，其它的演唱特点则与瓯剧相类。

和剧的过场曲牌与锣鼓经均与瓯剧的相类。

锣鼓字谱说明：

嘟～～～～～单皮鼓双楗滚击。

大　　单皮鼓右楗重击。

八　　单皮鼓左楗重击。

冬　　大鼓单击。

匡　　大锣单击，或大锣、钹、小锣同时击。

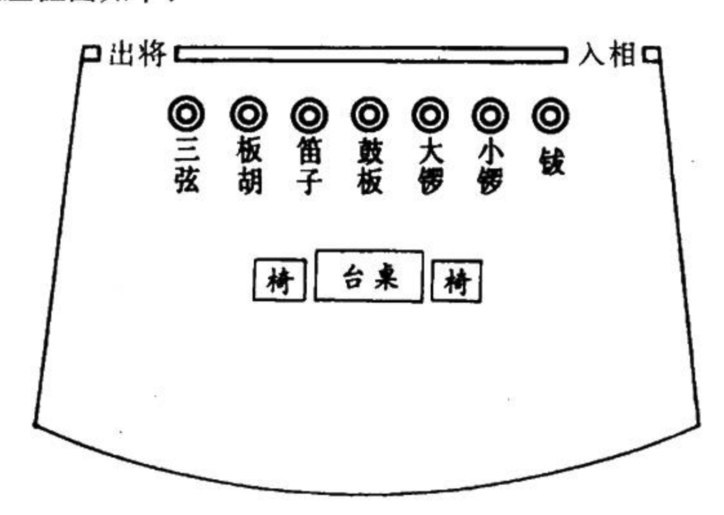
才　　钹单击，或钹、小锣同时击。

台　　小锣重击。

衣　　休止。

和剧的乐队在中华人民共和国成立前，视班社规模，七至十人不等，一般多为七人。鼓板一人，掌板、鼓；正吹一人，掌笛、徽胡、滩胡（即二胡）；副吹一人，掌板胡；三弦一人，掌三弦；大锣一人，掌大锣；钹一人，掌钹；小锣一人，掌小锣。

乐队的传统座位图如下：



中华人民共和国成立后，乐队发展为以民乐为主的中西混合乐队，乐队位置由台上移至台前乐池或舞台右侧。

特殊乐器有徽胡。

诸暨乱弹音乐 以乱弹和徽戏(实指由当年徽班传入的皮簧与拨子)为主,兼唱北方梆子和调腔。

乱弹:包括三五七、二凡和少数扬调。

乱弹的定调分尺调和正宫调两种。尺调,笛筒音为"6",板胡定弦"5—2";正宫调,笛筒音为"2",板胡定弦"1—5",是尺调的反调。

三五七和扬调唱腔的唱词基本句式均以七字齐言上、下句居多,兼有长短句;唱腔的音乐结构均属既具板式变化体雏形,又留有曲牌联缀痕迹的体式。尺调三五七所包括的曲调及其名称,与婺剧乱弹的三五七都基本相同;正宫三五七及扬调所包括的曲调及其名称,则分别同于婺剧乱弹和徽乱的芦花。

二凡唱腔的唱词基本句式为七字句或十字句(不规则唱词则为其变化句式),且以上、下句对置原则构成唱段;唱腔的音乐结构属板式变化体。其诸板式曲调中的〔二凡板〕与婺剧乱弹的〔六字(或五字)二凡〕基本相同;〔流水〕、〔紧皮〕、〔导板〕则分别与绍剧"尺调二凡"的〔流水二凡〕、〔浪板〕、〔导板〕基本相同,唯在旋法上较绍剧曲调朴实无华,不尚长腔。

徽戏:系由杭嘉湖水路班(小京班、亦称徽班)传入。以西皮、二簧为主,兼唱拨子,其唱腔的曲调与京剧的相近。用徽胡伴奏。

梆子:即北方梆子,又名西皮梆子,由水路班传入。唱腔的音乐结构为板式变化体,其板式的曲调有〔二六原板〕、〔慢板〕、〔快板〕、〔散板〕、〔导板〕等,男女同宫同腔,以板胡为主要伴奏乐器,定"6—3"弦,并以枣木梆击节。例如:

选自《海潮珠》棠姜唱段
(小红茂演唱)

【二六原板】

2/4 (7 6 | 5 35 | 2 35 | 65 35 | 1. 2 35 | 21 62 | 1) 3 |
我

2 2 | 2 2 | 1 - | 3 5 | 23 2 | 1 - |
丫 鬟 在 二 堂 把 话 来 讲,

(56 11 | 56 11 | 51 65 | 35 32 | 13 56 | 1 -) | 3 32 |
你 说

3 6 | 0 3 | 2 1 | 1 3 | 2 6 | 5 - | (下略)
道 我 老 爷 转 回 家 乡。

调腔：仅用于《铁岭关》、《两狼关》两出戏及《傅相济贫》中的“捉蛇”、“背疯”两个片段。其唱腔与调腔剧种的基本相同。

诸暨乱弹剧种的过场曲牌，有唢呐吹奏的〔风入松〕、〔小开门〕、〔大开门〕、〔点绛唇〕、〔过场〕、〔幺令〕、〔批子〕、〔上小楼〕、〔黄龙滚〕等数十支。

诸暨乱弹剧种的锣鼓经与绍剧的基本相同。其乐队由五人组成。鼓板一人，掌板、鼓；正吹一人，掌笛，兼徽胡、唢呐、大钹；副吹一人，掌板胡，兼唢呐；大锣一人，掌大锣；小锣一人，掌小锣。

特殊乐器有竹筒板胡、徽胡。

甬剧音乐　甬剧又称宁波滩簧，其音乐是在宁波曲艺——说唱新闻音乐的基础上，经过多方吸收后发展形成的。

唱腔音乐早期以长于叙事的“基本调”为主，辅以杂调小曲；后又吸收了“四明南词”和绍兴乱弹（即今绍剧中之乱弹）的部分曲调。现仍以“基本调”为主（已有许多发展和变化），“四明南词”曲调为辅，绍兴乱弹曲调和杂调小曲较少用，且多已经过融化。以上各类曲调可在戏中混用，并可相互转接。

基本调：包括自“串客”时期延用至今的“老基本调”和“流水”，及于二十世纪四十年代产生的“新基本调”。

老基本调唱腔的词格基本为七字句，其唱腔的音乐结构，有“起、清、转、落”（或称“起、平、落”）体、“清、转、落”体，和“起、落”体几种。

“起”即首句，其基本腔称“上韵”；“清”是紧接首句后的“清板”（无管弦伴奏），句数不限，字多腔少，节奏紧凑，似说似唱，是用以叙事的主体部分；“转”是在“清板”最后一个上句句末三字上，以节奏、旋法、语气或唱法加以明显的强调、渲染、扩大，以示即将转入“落”部，又有示意乐队加入伴奏的作用；“落”即末句，其基本腔称“下韵”。一眼板（$\frac{2}{4}$拍）。男女异腔。例如：

选自《借披风》周老龙　陆妓容唱段
（李阿集　筱阿土演唱）

伴奏　$\frac{2}{4}$（前略）1 26 112 | 3 55 3 2 | 1 61 2·3 | 1·6 5 3 | 26 12 |

唱腔　$\frac{2}{4}$（前略）（上韵）0 2 2 | 1 1 2 2 | 1 1 6 | 10 0 | 0 0 |

（龙唱）有　情　有（啊）义（啊）美（啊）姣　容，

6 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

（清板）0 22 | 2 2 | 232 2 | 23 22 | （转）31 1 1 | （下韵）1 16 11 |

又见　妹　妹　门　来　开，摞衣　跨步　身走　进，我　叫　妹妹

6·1 23 | 1 16 25 | 6 56 | 1·6 12 | 3·2 23 | 1·2 16 |

2 2 21 | 6·1 25 | 6 0 | 0 0 | (上韵) i· 6 | 5 3 30 |

门关 拢。 (容唱)又 见 龙 官（啊）

（乙 台 乙 台 乙台 台）

13 2·3 | 1·6 53 | 26612 | 66 0 | 0 0 | 0 0 |

56 2 | 3 3 0 | 0 0 | (清板) ii6i | 6630 | i 65 66 6 |

来走（啊） 进，（啊） 妹走上前 门关拢， 此 地 不必（啦）

0 0 | 0 0 | 6·12 23 | 1 61 22 | 6 （下略）

(转) 56 3 3 | (下韵) 5 65 53 | 3i 6535 | 1 0 2 | 6 （下略）

多耽 搁，（啊） 随 跟 小妹 厅堂 中。

（乙 台 乙台 乙台 台）

老基本调的“起”、“落”多变化。“起”除“上韵”外，还有“上韵”的变化腔和插入性的花腔。

变化腔有“开口韵”、“开口上韵”、“偷板上韵”、“工字上韵”、“中韵”、“滚中韵”。“开口韵”是散唱的，“开口上韵”是散起而后归板的，“偷板上韵”是紧缩的，“工字上韵”是有转调性质的，“中韵”和“滚中韵”是末三字句幅扩展的。例如：

选自《借披风》周老龙唱段

（李阿集演唱）

(中韵)

2/4 6·1 6 61 | 6· 5 | 6 1 | 6163 5 (5 | 55 32 |

侬 也 穷 来 我 也 穷，（啊）

323 5·6 | 3 5 6 | 1 61 6 61 | 25 21 | 6·2 16 | 1 （下略）

选自《拔兰花》王凤霞唱段

（徐逢仙演唱）

(中韵)

（前略）2/4 2 53 2 3 2 | 6·16 21 | 6·565 535 | 5326 5 (5 | 6·163 2 21 |

清早 爬起 来 无 啥 做，

3561 32 | 3561 6126 | 1116 5553 | 212 3253 | 2321 6126 | 1) （下略）

选自《王小大耀米》大嫂唱段
（黄君卿演唱）

（滚中韵）
サ（6· 1 2 -）2· 2 1 2 - | 2/4 1· 2 3235 | 1 2 3 | 6 - |
慢说大嫂 站在店堂 翻帐

2·532 161 | 0³3 26 | 7·276 5 |（下略）
簿，

其中"工字上韵"和"滚中韵"为男女同腔。

花腔有"十八板"、"串板"等，男女同腔。例如：

选自《打窗楼》桂英唱段
（黄君卿演唱）

（十八板）
サ（6 6 -）6 6 - | 2/4 1· 2 6156 | 3 - | 5· 6 27 | 6 - |
家在 西 楼

5·612 6156 | 3 - | 53 53 | 05 32 | 20 21 | 35 3532 |
（哎哟 哎哟 哎 哎哟）织 花

1· 6 1 | 0 2 7 | 2 7 | 2 7 | 0 2 76 | 56 5（3 |
绫，（哎 哟 哎 哟 哎 哟 哎 依哟 哎 哟）

2· 6 1623 | 6 -）（下略）

选自《台会》男腔唱段
（宋德鼎演唱）

（串板）
（前略）| 2/4 3 3 5 | 2 3531 | 2 -（2 22 2222 | 2123 55 | 35 3212）| 3 2· 1 |
为（啊）人 思 想 心 头

65 6· | 13 2 | 2 -（2123 55 | 35 3532）| 1 - | 21 656 |（6561 1326 |
事，（哎 哎 哟）

6561 1326 | 1· 6 1231 | 25 32 6 | 7176 53 | 26 1623 | 6（下略）

有时，在首句前尚有附加的“妹妹呀”、“待奴来”、“想当初”等衬腔，称为“讴宫”。

“落”除“下韵”外，还有“下韵”的变化腔、插入性的花腔和终止句等。

变化腔“掼煞韵”是“下韵”的紧缩，第六字不拖腔。

花腔“顿板”不分男女腔。例如：

选自《扒垃圾》乡下人唱段
（黄君卿演唱）

（顿板）
（前略）| 2/4 6 1 6 | 2· 3 | 7·6 5 | 5656 762 | 6· 5 |
在 这 廊 篱

(6 72 7652) | 2· 1 | 3·1 2 | 160 (1612 | 30 1612 |
垃 圾 挖，

30 27 | 6 72 | 76 53 | 2·6 12 | 6 - | （下略）

终止句有“大落板”、“小落板”两种。“大落板”例如：

选自《王小大糶米》王小大唱段
（黄君卿演唱）

（大落板）
（前略）| 2/4 2 2 | 1 6 1 | (35 32) | 5·6 1 | 6 6 | 2 - ‖
那 旁 （来）啊 了 王 小 大。

将“大落板”的逗间短过门去掉，即成“小落板”。

早期老基本调无固定调高，现调高 1＝C；反调 1＝F 或 G 。反调的基本腔例如：

自从侬受伤眼失明

（《亮眼哥》田玉柳［旦］万松青［生］唱腔）

1＝F 4/4

金玉兰　黄再生演唱
李　微记谱

（上韵）
(6 1 2 36 | 1·7 61 23 12) | 55 23 1 2 7 | 6·1 25 32 26 |
（柳唱）自从 侬受伤 眼 失

1·6 5 (55 53 | 23 26 1 61 23 | 6 -) 31 2 | 2 3 1 2· 35 276 |
明， （清板）好比 那 山鹰 折 翅 难 飞

6 0 21 3 21 | 3533 5 2 6 1 | 61 7 6. 1 53 | 3 0 23 12 |

腾，侬为众人 受尽了 苦，我为侬 日夜 操 尽了 心。千言万语

（转） （下韵）

6. 6 1 53 2 61 | 6 06 5 32 61 | 5. 3 2 61 6 - | 1 26 6 3 5 |

并 一 句，松 青 啊，侬保重 身体 顶 要

（上韵）

6 (12 53 56) | i 2 i 6 i6 5 | 5 6 i 6.i65 32 | 62 1 1 (53 |

紧。 （青唱）一番 话 一片 （啊） 情，

（清板）

2. 6 1 61 23 | 6 -) i 65 | 3 5 3 3. 5 12 | 3 - 56 i 65 |

松 青 心头 暖 如 春，刚才 错将

6. 5 5 36. 35 | 66. 3. 2 1 - | 35. 5 ii. 56 | 63 5 56. 3. 5 |

她 责 怪，玉柳 是我 贴心 人。 玉柳 啊 雪里 红梅 早知 春，不劳 蜂 蝶

（转） （下韵）

32 3 3 06 | i6. 5 66 i5 6 | 5653 2 36 3 55 |

多 叮 咛，侬 贴心 话 儿我 贴心 听， 自己 身 体我

36 6 6i65 35 | 1 0 5 65 32 | 6 6 (3 27 65 | 1 - - 0) ‖

自当 心。

流水的词格、调高和音乐结构同老基本调。男女同宫异腔，速度有快、中、慢三种，常用于行路及情绪较激愤处，有板无眼。其“起”的基本腔亦称“上韵”，紧板散唱，唱后有固定过门；“清”的“清板”，字位及节奏极为紧凑，不宜多唱，通常不超过十句；“转”则寓于“落”之中，即“清板”最后一个下句开始的切分音处，它示意乐队：此句即“落句”；“落”即“下韵”，不散唱，乐队只接奏最后一个音。例如：

选自《庵堂相会》金秀英唱段

（项翠英演唱）

（上韵）

（前略）| $\frac{1}{4}$ (1 | 13 | 26 | 1) | 艹 6 6 53 5 32 3 - - - (3) |

菜 籽 开 花

艹 32 5 32 3 3 2. (3 | $\frac{1}{4}$ 21 | 6 | 61 | 65 |

黄 金 开 满 地，

(清板) (下韵)
32 | 16 | 23 | 6) | 6 · 5 | 32 | 21 | 2 | 12 |
萝 卜 开花 白如 银， 唯有

22 | 25 | 53 | 32 | 16 | 61 | 6 | （下 略）
得蚕 豆 开 花 起 黑 心。

选自《台会》男腔唱段

(上韵)
（前略）| 1/4 (03 | 26 | 1 | 06 | 56 | 1) | サ 1 6 (12 3) ⁞ 3 3 (3) ⁞
想得 停当

02 3 6 1 - 53 2 · (3 | 1/4 21 | 6 | 61 | 63 | 26 | 1 |
来 把 门 开，

(清板)
23 | 6) | 2 | 66 | 1 | 55 | 6 | 56 | 55 |
（嗳） 急急 走 向前 行， 抬头 看分

(下韵)
6 | 06 | 66 | 1 | 1 | 6 | 5 | 1 | （下 略）
明， 不 觉 妹 妹 后 门 根。
（乙台 乙台 台）

流水的“起”除“上韵”外，还有其变化腔，如“偷板上韵”等。例如：

选自《庵堂相会》金秀英唱段
（项翠英演唱）

(偷板上韵)
（前略）1/4 11 | 16 | 16 | 1 | (61 | 65 | 32 | 1) （下 略）
此花 开来 好一 比，

流水的“落”除“下韵”外，亦可用老基本调的“大落板”、“小落板”。上、下韵都散唱，无“清”、“转”的流水称“散板流水”，呈“起、落”式。

新基本调是民国二十九年（1940）以后为适应时装幕表大戏，在老基本调基础上吸收四明宣卷及申曲等因素糅合而成。基本上为三眼板（4/4拍），速度较慢，行腔委婉，长于抒情，无花腔，调高1 = C 或D，男女同宫异腔。例如：

选自《四小姐》男腔唱段
（邵孝　衍仿唱）

（开口上韵）
廿（2 -）2 3 3 3 0 6 1 2 #4 5 3 1 | 4/4 1.（235 2376 55 3235 | 2.352 3526 13 2317 |
闻听此言两泪　　　　簌，

（清板）
6 · 5）3 2 3 . 5 2 1 | 2 1 6 6 0 1 2 1 3 5 3 2 | 6 0 0 6 1 6 6 5 3 |
句句　　　　使我痛　肺　腑。回忆人生

1 1 6 2 5 5 . 2 6 3 0 1 6 | 1 3 2 1 2 3 1 1 5 1 2 6 | 6（中略）|
如做　梦，算一算　搭侬　夫妻　分别有五年　　　多，

（转）　　　　　（下韵）
0 2 2 3 3 2 1 2 . | 6 1 3 2 6 0 | 6 5 3 3 3 2 2 2（5 3 5）|
侬要痛改　前非　重新再做人，　未知　侬四姐

5 3 2 3 . 5 2 1 6 . 1 6 6 0 | 2 . 3 2 1 6 3 5 3 3 5 | 3 6 .（5 4 3 5 2 3 | 1 - 0 0）‖
心如　　　　　　　　　　　　何？

选自《半把剪刀》曹母唱段
（金翠香演唱）

（上韵）
廿（2 - 5 6 1 2 -）5 6 5 3 5 | 4/4 1 3 5 6 6 5 3 5 2 | 6 . 2 1 1（6 5 5 3 2 3 5 |
樟树开花　盼结　　果，

（清板）
2 . 3 5 4 3 4 3 2 1 . 2 3 5 2 3 1 7 | 6 . 6 5 6 7 2）5 6 1 5 6 | 6 5 5 3 1 2 2 1 3 5 2 |
养儿　防老　接香

2 6 0 3 3 6 4 5 #4 3 2 | 1 6 1 6 0 6 3 2 1 1 1 6 | 1 2 1 3 5 2 6（中略）|
火。阿拉锦棠相配　梁氏女，是侬师伯　媒人做。

（转）　　　　　（下韵）
5 6 6 5 3 5 1 | 2 1 2 . 3 5 3 2 2 | 1 6 5 . 6 3 5 0 5 | 2 . 3 5 2 3 2 5 2 1 6 5 |
因此要相烦侬老师　（格）伯，　拣好（格）日子要把（格）亲

1 . 0 5 6 5 3 5 2 | 3 6 6（3 2 5 3 5 2 3 | 1 - 0 0）‖
　　　　　　　　做。

近三十年来，基本调又有所发展。例如创造了正、反调的几种板式，及十字句唱腔曲调和十余种歌唱性较强的起、清、转、落各种变化腔。曲调较前优美动听，表现力也更丰富了。

杂调小曲：除〔田头山歌〕、〔马灯调〕等系当地民歌外，大多是各地通行的明清俗曲，如〔鲜花调〕、〔五更调〕、〔夜夜游〕、〔卖花线〕、〔满江红〕、〔四季相思〕等，只因语音不同，曲调略有变异。现在只作色彩性插曲使用。

四明南词曲调：常用的有〔平湖调〕、〔赋调〕和〔词调〕；男女同腔，曲调华彩典雅，其支声复调的伴奏，尤具特色。唱腔的唱词多为七字齐言上下句。

〔平湖调〕，共有十八句不同的上、下句曲调，可自由选择、相互连接，散唱和一眼板（$\frac{2}{4}$拍）夹用，商调式，极抒情，但句幅冗长，不宜多用。男腔1 = C，女腔1 = F，胡琴定“2 — 6 ”弦。

〔赋调〕，一眼板（$\frac{2}{4}$拍），上下句结构；节奏紧凑活泼，宜叙事宜抒情；角调式，唱腔后结尾的过门转商调式。调高及胡琴定弦与〔平湖调〕同。

〔词调〕，一眼板（$\frac{2}{4}$拍），曲体与伴奏形式同〔赋调〕，实为〔赋调〕之反调。胡琴定弦“$\underset{\cdot}{5}$ — 2 ”，徵调式，男腔1 = F 或1 = G ，女腔1 = D ，曲调起伏较大，多用于哀伤感叹处。

〔赋调〕，及〔词调〕在上、下句间有时也可夹唱二至四句口语化的、不用弦管伴奏的清板（曲艺四明南词则没有）。

乱弹曲调：从绍兴乱弹吸收并加以衍化。如〔清水二簧〕，即将绍兴乱弹尺（字）调〔二凡中板〕改散唱为三眼板（$\frac{4}{4}$拍），并放慢速度，用以表达凄怆悲壮等情绪，有正、反调；以及〔快二簧〕，似绍兴乱弹〔二凡中板〕，有正、反调两种，表达激越愤慨等情绪；和三五七，多用于慷慨激昂之处，音乐结构与绍剧的相似。

甬剧演员擅唱大段“清板”。优秀的演员，均能将长达几十句甚至百余句的“清板”快速、清楚、灵活多变一气呵成地唱出来。男角都用真嗓演唱。旦脚在早期由男子扮演时，用真假嗓演唱，音直、跳度大、下滑音多。民国九年（1920）以后，旦脚多由女子扮演，用真嗓演唱，音色柔美，行腔婉转。中华人民共和国成立后，因演唱音域较宽，部分旦脚采用真假嗓结合的方法演唱。

甬剧的唱念多用宁波方言土白（根据人物身份，有时亦用官白），七个声调，调值见下表：

调类	阴平	阳平	上声	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	42	323	55	54	212	$\underline{4}$	$\underline{2}$
例字	诗	时	史	试	事	色	贼

甬剧在演"对子戏"时，过场曲牌只有〔小起板〕一种，既用作出场音乐，也用作唱腔的前奏。

甬剧的锣鼓经只用鼓板和小锣，称衬锣衬鼓，有〔全锣〕（台.台台台 台台 | 乙台 乙台 台 | 台.台台台 乙台台 | 台 0 |）及其一半的〔半全锣〕；余下的如〔上台锣〕、〔下台锣〕均与其它剧种同。

甬剧乐队在串客及滩簧时期：鼓板一人，板胡一把（原是高音，竹筒，定弦"2－6"；后改大筒，低音，用两根老弦，定弦"2－6"，弓法多用短弓，顿音；指法只用二、三、四指，以第二指节按弦，不用第二把位而以第四指滑弦），小锣由演员兼打，后期增加三弦或琵琶，共三至四人。

二十世纪四十年代演时装大戏时，乐队有鼓板、主胡（二胡，定"5－2"弦）、琵琶、三弦、扬琴、箫。一度还临时雇用几件西乐作配曲用。

五六十年代的乐队有八至九人：鼓板、主胡（竹筒，钢丝弦二胡，定"2－6"弦）、副胡、琵琶、扬琴、大三弦、箫（兼竹笛、单簧管）、大胡、低音大胡等，各兼打击乐。

现在，乐队有十三人：鼓板、主胡（木质圆筒二胡，定"2－6"弦）、二胡（兼板胡）、小提琴两把、中提琴、大提琴、低音提琴、琵琶、扬琴、柳琴（兼单簧管、竹笛、唢呐）、笙（兼中音笙、长笛、唢呐）、长笛（兼竹笛、电子琴）等。

姚剧音乐　唱腔包括基本调和杂调小曲两个部分。

基本调：包括平四、〔紧板〕及花腔，词格多为七字句，偶用十字或五字句。

平四的音乐结构，最基本的是"起、承、转、落"式的四句体（起、落的基本腔分别称"上韵"、"下韵"）。一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），间用一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。男女同宫异腔。例如：

选自《后落发》秦生和　金月娥唱段
（刘芙蓉　诸如林演唱）

$\frac{4}{4}$ (65 32 i6 55 | 32 35 6i 55 | 33 25 3 -) | (上韵) 6 32 2 i i |
（和唱）回　问①　转　来（格）

6 - i 6 53 | 5. (6 5.5 55 | 35 32 ii i5 | 6i 2i 6 -) |
大　士（啊）　谢，

(承句) 5 6.i 53 | 23 i6 5. 0 | (转句) 5 5 i i6 | 6i i6 i 65 |
拜　了　几　拜　身　走　起。　回　问　转　来（格）　小　师　叫，（到来）

(下韵) 5 i i 65 | 5 - 21 53 | 3521 6 - (66 65) | 65 32 i6 55 |
问　出　香　客　山　门（啊）　路。

（上韵）

32 35 6i 55 | 33 25 3 －) | 66 53 2. 3 | 3 5 i 6 5 |

（娥唱）相公　（啊）你 缓 缓 走 来

5 65 53 32 | (1112) 1 － i1 12 | 35 35 11 1i | 65 6i 6 －) |

缓 缓（啊）　行，

（承句）　　　　　　　　　　　　（转句）

i6 53 3i i6 | 53 21 55 32 | 1. 0 53. i6 | 36 53 2 － |

可惜之 老师傅 有 言 千盼 咐， 若还 相公 庵中 来，

（下韵）

6 5. 3i 65 | 35 21 61 35 | 1. 3 23 32 | (65 35 6. 5) 6 － 0 0 | 65 32 i6 55 |（下略）

一到 斋堂 是 茶 用 （哎 依 哟） 过。

注：①回问，解释为回身。

平四的起句、落句多变化。起句除上例外，尚有"双花上韵"、"半双花上韵"（系由"双花上韵"的后两个分句组成，前面加叠板的又称"叠板半双花上韵"）。例如：

选自《采石榴》小春寿唱段

（诸如林演唱）

（双花上韵）

4/4 (65 32 i6 55 | 32 35 6i 55 | 33 25 3 －) | 5 － i. 6 | 5. 3 53 5i |

住 身 非

56 53 2 － | (21 23 56 i5 | 6i i2 3 56 | 1. 2 35 23 21) |

住

5 － i. 6 | 5. 3 53 5i | 56 53 2 － | (21 23 56 i5 |

何 方 （啊） 地，

6i i2 3 56 | 1. 2 35 23 21) | i. 5 6 － | 6 － 2. 3 | 1 －（下略）

（哎 呀 哎 哟）

选自《荡湖船》旦唱段

（孙春阳演唱）

（双花上韵）

4/4（角的）5 5. 5 2 2 | i 53 2i 6 | 6 － 2 (2 22 | 2. i 23 5. 6 ii |

（客人 啊 啊木）东 有 梁 山

6i i 65 3 23 55 | 1. 3 23 21) | 3 - 5 3 | 2 - - (i2) |
西 有

i. 3 2 - | (21 23 5. 6 ii | 6i 65 35 32 | 1. 3 23 21) |
庙，

5. 2 2i 6 | 6 i 2 2 2 6 | i - (下略)
（啊 依 客 人 哎）

选自《打窗楼》桂英唱段
（刘芙蓉演唱）

（叠板）

4/4 (65 35 i6 55 | 32 35 6i 55 | 35 21 3 3) | 2/4 2 1 |
元 青

2 1 | 2 1 | 2 1 | 2. 1 | 2 1 | 2 2 |
哥（啊）我 总 想 两 个 头 人，树 高

2 1 | 3 3 5 | 2 3 | 3 5 | 2 3 | 6 6 5 |
千 丈，叶 落 归 根，平 地 起 屋，屋 上

（半双花上韵）

32 3 | 3 6 | 5 65 | 36. i6 | 66 56 | 4/4 5 - 6 6 53 |
翻 楼，楼 上 停 人，我思 想 白发 夫妻 同 到

3 3 2 32 1. 6 | 1. 3 2. (3 | 23 23 56 ii | 6i i2 32 35 |
（呀） 老。

1. 3 23 21) | i - 3 - | 3 - 3. 2 | 2 1 (下略)
（啊 依） 想 勿 到。

落句除前例外，还有“大落”、“中落”、“小落”、“硬落”等几个终止感由强到弱的落调。例如：

选自《荡湖船》旦唱腔
（刘春阳演唱）

（大落）

（前略）阿姐请侬吃杯茶，（哎）便酒便饭便点心，（末）姐待客人错勿错。

（台 乙台 乙 台 台 -）

选自《采石榴》小春寿唱段
（诸如林演唱）

（中落）

（前略）困在床上 痛（啊）声讴[1]。

注：①讴，解释为喊。

选自《打窗楼》桂英唱段
（刘芙蓉演唱）

（小落）

（前略）我只好抱来东西还元青。

选自《打窗楼》元青唱段
（诸如林演唱）

（硬落）

（前略）来到桂英（格）后墙门。

平四曲调用于叙述时，起、落句与前相同，承句由字多腔少、似说似唱、落音多变的若干清唱句组成，俗称“清板”。“清板”的末句就是转句，其句尾三字的行腔较“清板”有明显的变化（俗称“转头”，落音与转句落音相同），乐队于转句落音处托腔伴奏，转入“落句”。这种句数不定、长于叙述的唱腔音乐结构是姚剧唱腔中最常用的，人们习称它为“起、清、转、落”（或“起、平、落”）式。例如：

选自《后落发》金月娥 秦生和唱段

（刘芙蓉 诸如林演唱）

4/4 (65 32 i6 55 | 32 35 6i 55 | 35 25 3 -) | （上韵）6 6 53 2. 3 | i 6. 3. 5 |

（娥唱）小贫 尼我一脚跨出

5 65 53 32 | 1 - - - | (11 11 11 12) | 65 32 ii i3 | 6i i2 6 -) |

斋 堂（啊） 门，

（清板）6 1 53 21 | 33 32 2 1. | 6 1 6 33 21 | i5 32 1. 0 |

回 门 转 来 看清（啊） 楚； 斋 堂 一位 相公 客，

i6 5 65 65 | 53 21 15 32 | 1. 0 56 61 | 56 1 16 61 |

好像是三周年 以 前 秦生 和。 相相 前影 也勿 绽，相相 后影

13 32 1 6 3 | 6 5 3 3 53 | 6 6 5 6 3. | 36 5 i6 53 |

差勿 多； 我 一 心 思 想 阿 哥（啊）叫， 为只 为 世间 上

3 5 3 3 3 2 | 13 21 61 1 66 | 6 5 3 6 1 6 | 15 32 1. 3 |

面 貌 一 同 原虽 有，瞧破 落 来 我 出 家 之 人 人难 做。我

6 5 3 3 21 | 55 32 1 6. | （转句）6 53 3 i. | 6i 53 2 - |

一 到 厨 房 泡茶 果， 泡 之 茶 果 回 斋 堂，

（下韵）3 5 3 i i | 53 21 61 32 | 1. 3 23 32 | (6 5 3i 6. 5) 2 6. 0. 0 |

细 细 有 言（是）盘 问 （哎 依 哟） 过。

65 32 i6 55 | 32 35 6i i 65 | 33 25 3 -) | （上韵）63 6 ii i6 |

（和唱）眼 窥 一位（啦 呀）

小(啦 啊) 师(啦 啊) 傅，

（清板）

相相 戤① 前景 差勿(啦)多，相相 后 影 好 像(格) 妹一(啦)个。

她勿 说来 我难 叫，事体(啊) 勿(啦)可(格) 懵懂(啊)做，

（转句）

但等 戤 泡之 茶果 到 客堂，我要

（下韵）

细细有言 盘(啦)问(啊) 过。

（下略）

① 戤，音gěi，解释为他。

平四的音乐结构除上述两种体式外，尚有“起、落”体、“起、转、落”体等多种。

平四的四句基本腔，用于猜谜等唱段时，曲调简化，演唱速度加快，称为〔猜工〕。

平四原无固定调高，现1 = D 。平四的反调腔称为“反平四”（1 = G ）。

〔紧板〕又称〔火工〕，上下句体，有板无眼，紧板散唱，曲调与平四相近。男女同宫异腔（原无固定调高，现1 = D ），其下句常用若干排比句的 $\frac{1}{4}$ 拍的叠板代替。多用于气氛热烈的情绪激动的场面。例如：

选自《采石榴》小春寿唱段
（诸如林演唱）

（前略）

【紧板】

一日 来到 教 场 头，

碰着 （仔） 山东 人(格) 大块 头， 人又

5 5 | 3 5 | 5 | 6 6 | i | 3 5 | 3 5 | 3 5 | 5 | 6 6 |

长来 力气 有，我阿 哥，人又 矮小 力气 秋①，走得

3 5 | 3 5 | 5 6 | 6 i | 3 | 5 5 | 3 5 | 5 5 | 6 |（下略）

过去 候一 候，刚 刚 到 他（格）胸口 （啊） 头。

① 秋，解释为不好。

选自《打窗楼》桂英 元青唱段
（刘芙蓉 胡永弟演唱）

（前略）| $\frac{1}{4}$（0 2 | i 2 | 3 | 3 5 | 5 5 | 3 | 3 2 | 1 2）| 【紧板】 サ 0 3 6

（英唱）我 小

i 6 5 5 6 5 3 5 5 5 6 5 3 5 6 5 2 |

妹 待侬 珊瑚玛瑙珍 珠 宝，

$\frac{1}{4}$（2 2 | 2 2 | 2 | 0 i | 6 i | 2 | 0 i | i i | 2 2 | 2 2）|

（青白）介才我待侬蛮好格！

サ i 3 5 i 3 5 5 i 3 5 3 5 2 2 6 ·（下略）

（英唱）侬待 我 可有 比夜 看 黄 金 当白 银。

〔紧板〕的另一种唱法为〔赋工〕，又称〔爬山工〕，男女同腔不同宫（男用D宫，女用G宫），曲调比〔紧板〕更为高亢激越，更适于表现悲痛的心情。例如：

选自《荡湖船》旦唱段
（孙春阳演唱）

（前略）| $\frac{1}{4}$（2 | i i | i 2 | i i | i 2 | i 6）| 【赋工】 サ 5 5 5 3 6 3 2 3

我奴 家 上 无 姐

2 i 6 i 6 5 3 i 5（5 5 | $\frac{1}{4}$ 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 6 | 5 6 | 5 3）|

妹(末)下 无 弟，

サ 5 5 5 3 5 3 3 5 6 i 5 5. i. 2 6 - i 6 - 6 5 1 2 3 2 3（下略）

我爹娘 单生 奴（呀）奴（末）一 枝 花。

受越剧“流水”和绍剧“二凡”的影响，在〔紧板〕基础上形成了激昂、奔放的〔流水板〕。将〔紧板〕用中速或中慢速度演唱，又产生了擅长表现沉思、劝慰等情绪的〔行板〕。

花腔形式丰富，旋法多样，因字少腔多而得名。有“四上湖”、“双宕”、“前反”、“后反”、“相思工”等。男女同宫同腔。

“四上湖”可与“双宕”结合成上下句，又可作为平四的上句；“双宕”又可作为平四的下句。“前反”和“后反”可结合成上下句，各自又可单独作为平四的上句。〔相思工〕由“相思引子”、“前相思”、“拜相思”三部分组成，形成为上下句结构的完整唱段，常穿插在〔紧板〕之中。例如：

选自《荡湖船》旦唱段
（孙春阳演唱）

（前略）| 4/4 (6. 6 6i 6. 6 65 | 65 35 i6 55 | 32 35 6i 55 | 3 21 3. 2) |

（四上湖）
2. i 2. i | 2 3 2 i | 2. i 2. i | 2 2i 6 (6i 56) - |
（客 人 啊），前 面 种 起 四 十 九 株 高（啊）

6i 65 3 23 | 5. 6 i 2 | (6) 2 i 6 | 5 3 5 - |
柳 树，（欧 依 欧 依 欧）

5 - (3. 5 | 6 i 6i 65 | 3 5 3. 2 | 1 1 2 32 |

（双宕）
1 6) i. 0 | 2 3 2 1 | 6 - - 5 | 5. 3 5 - |
后 面 还 种 紫 金

1. 2 3 5 | 2 3 2 1 | 6 5 6 - | (65 35 65 55 |
（哎） 花。

（前反）慢一倍
35 35 6i 55 | 3 21 3 -) | 2/4 2. 3 6 5 | i - | (26 56 |
粉（啊）壁（啦）上

i 6i 26 | i2 i) | 66 65 | 6i i2 | 3 3 2 | 5 5 6 |
上写着 “谨防恶犬” 四（啊） 个（啦）

56 56 | 16 1 | 0 1 | 01 65 | 35 3 | 561 653 |

字，（欧 欧 欧依依 欧依 欧 欧 欧 依

232 13 | 2. 3 | 2 - | 3. 5 | 1 26 | 56 53 |

欧 依 欧依 欧 依 欧） 团 团 圉

2 13 | 2 - | （13 21） | 1 - | 1 2 | 5 6 |

打 竹 篱

0 1 | 01 65 | 35 3 ‖: 0 1 | 01 65 | 35 3 :‖

（啊 啊 依） 笆（依 欧） （欧 欧 依） 笆。（依 欧）

（16 12 | 3 - | 16 12 | 3 - | 561 53 | 2. 3 |

56 53 | 23 5 | 35 3535 | 6 56 12 | 6165 3565 | 1.235 2321 |

（后反）回原速

6157 6） | 6 16 | 5 - | 61 65 | 32 3 | 3.5 61 |

三 十 （哎） 六 弯

51 65 | 5.3 2 | 2.3 55 | 35 35 | 1 1 02 | 1 1 02 |

九 门（啊） 门（啊）

3 3 02 | 3. 2 | 16 12 | 3 53 | 13 22 | 23 21 |

堂（啊） 堂，（吭呀 吭依 吭 依依 吭依 吭吭 吭 依

17 6 | 0 2.3 | 1 2 | 02 16 | 56 5 | 53 51 |

吭依 吭 欧 依 欧 欧 依欧 欧依 欧 欧欧 依

6 - | 2 - | 2 32 | 65 6 | 12 16 | 5655 |
欧） 四 十 九 份

0656 | 1 2 | 5 61 | 0 5 | 05 32 | 1 3 2 |
大 人 （欧 欧 依） 家。（依 呀

0 32 | 13 2 | 03 2 | 0313 | 2. （3 | 中略）
欧欧 依依 欧 依 欧 欧 依依 欧）

（相思引子）

1/4 （22 | 22 | 23 | 21 | 61 | 21 | 55 | 61 | 3）
21 | 61 | 15
（客人 喂！）

（前相思）

65 | 56 | 12 | 11 | 33 | 55 | 3 | 5 | 3 | 5 |
12 | 12 | 35 | 35）
我奴 家（末） 百 样 行 商

3 | 5 | （35 | 35 | 12 | 12 | 12） | 32 | 3 |
都 勿 做

（32 | 32） | 3 | 3 | 32 | 1 | 16 | 5 | 53 | 2 |
（依 呀） 都 勿 做，

（拜相思）

（53 | 22 | 22） | 2/4 2. 3 | 23 21 | 2. 3 | 23 1 |
小 舟 里（呀）面 小 舟 里（呀）面

6 6 | 2 1 | 0 2 | 1 2 | 1 16 | 5. 6 |
做 人 家。（喂 哎 依 哎 依 哎 哎

7 2 | 7 5 | 3/4 6 - 2 | （下略）
呀）

平四、〔紧板〕、花腔均可相互转换，灵活运用。另外，还有一些曲调，如“落头”、“浪板”等，常作为唱腔转换时的过渡句使用。例如：

选自《荡湖船》旦唱段
（孙春阳演唱）

（前接【赋工】下句略）‖: 1/4 （5 5 :‖ 5 | 5 6 | 5 6 | 5 3）| 5 | 5 |
（落头）
并 （啦）

6 | 6 i | 6 | 5 3 | 5 | 5 3 | 2 | 3 | 2 |
无 （格） 吃 （啦） 茶，

（2 3 | 2 1）| 3 | 3 5 | 6 | 6 i | 6 | 5 3 | 5 6 |
并 无 出 （啦） 门，

5 3 | 2 | 2 | 2 | 2 |（2 3 | 2 1 |（下接“前相思”略）

选自《荡湖船》旦唱段
（孙春阳演唱）

（浪板）
（前接“拜相思”略）| 2/4 i 2 i 6 | i 2 i 6 | i 6 5 |（6i i6 | i6 5）|（下接“大落”略）
有朝 一日 七里 三塘 身经 过，

杂调小曲：是姚滩早期唱腔曲调的重要组成部分，有〔夜夜游〕、〔小板梢〕、〔紫竹调〕、〔鲜花调〕、〔五更调〕、〔相思调〕等，虽多为江南流行的民歌小曲、明清俗曲，但多已地方化了。后期只作辅助曲调。

早期的“姚滩”，男性角色用本嗓演唱，女性角色因由男性扮演，采用真假嗓（俗称阴阳喉）演唱。直至二十世纪三十年代男女合演时，始用本嗓演唱。

姚剧唱念用余姚土音，六个声调，调值见下表：

调类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴入	阳入
调值	55	22	45	13	5	2
例字	诗	时	史	暑	色	贼

姚剧的过场曲牌多来自其它剧种及民间十番音乐，如〔翠妇登楼〕（又名〔醉步登楼〕）、〔小和尚〕、〔哭皇天〕、〔柳青娘〕、〔小开门〕、〔满堂红〕等。属姚剧专有的只有〔重子〕和〔引

子〕。〔引子〕又名〔调四角〕，曲调用本剧种的“花腔”联接而成，多用于“开场”，旦脚演员随曲子走台，边走边用“啊、咦、哎、哟”等衬字（偶而也用某些唱词）哼调，一直走遍戏台的四角，〔调四角〕因此得名。例如：

重　　子

1＝D $\frac{2}{4}$

戴维炎口授
王庆侯记谱

齐奏（主胡定“1－5”弦）
中速

i i6 | 5 5 | 6 i | 6i 65 | 3 - | 35 25 |

3 - | 23 55 | 35 6 | 6 0 | 6 i | 5 35 |

6i 65 | 3 5 | 2 3 | 23 27̣ | 6̣ - | 0 12 |

3 6 | 5635 | 6 - | 6 57 | 6 - | 65 6i |

2̇ - | 2̇3̇ i2̇ | 3̇ - | 3̇5 2̇3̇ | 5̇ - | 6i 65 |

35 23 | 5 0 | 3̇5̇ 3̇2̇ | i 6i | 2̇ - | 2̇ i |

2̇3̇ 2̇ | 0 5 | 6. 5 | 6 - | 6i 2̇3̇ | i3̇ 2̇7 |

6 - | 6 0 | 6 i6 | 5 5 | 0 32 | 3 23 |

5 6i | 5 0 | 6i 2̇3̇ | i - | i 0 | i 0 | i2̇ 6i |

2 - | 2 0 | 2 0 | 2 1 2 3 | 1 0 | 1 6 1 2 | 3 5 |

3 5 3 2 | 1 2 3 | 1 2 1 7 | 5 6 7 7 | 6 - | 6 0 ‖

引 子

1 = D $\frac{2}{4}$

孙春阳演唱
张钱苗记谱

齐奏（主胡定“1 — 5”弦）
中慢速

(6 6 1 | 3 5 3 | 2 2 3 | 5 5 6 | 1 6 2 7) | 6 - | 5 - |
（哎）（嗷）

3 - | 2 . 3 5 | 1 (角 | 1 6 1 | 2 2 1 | 6 1 5 6 |
（哎）

1 1 2 | 3 5 3 2) | 1 6 2 | 1 - | 3 . 5 | 1 . 6 |
（哎）（呀）（哎）将 身

5 6 5 3 | 2 - | 3 5 | 3 5 1 6 | 5 . (6 | 1 - |
行 来 沿着 大 河 走，

3 5 3 2 | 1 . 2 1 5) | 6 . 5 | 6 - | 6 2 | 1 . 2 |
（以下唱词不清）

3 5 2 | 3 - | 3 . 5 6 1 | 5 6 5 3 | 2 . 3 | 2 - |

(1 . 2 3 5 | 3 5 3 3) | 1 6 2 | 1 - | (1 . 2 3 5 | 3 3 2 1) |

6 1 6 5 | 6 (5 6) | 1 . 3 | 2 . 1 6 1 | 5 6 5 3 | 2 - |

(21 35 | 23 12 | 3 · 5 | 61̇ 55 | 33 21) | 3 · 2 | 3 - |

(1̇ 2̇6 | 56 1̇2̇ | 61̇ 65 | 32 11 | 2 - | 56 1̇1̇ | 65 53 |

2 · 3 | 5 65 | 3 · 5 | 35 35 | 61̇ 56 | 1̇ · 5 |

61̇ 65 | 35 35 | 1 · 2 35 | 35 32) | 1̇2̇ 1̇7 | 6 - ‖

姚剧的锣鼓经多模仿绍剧。

姚剧早期乐队三人，一人掌鼓板兼打小锣；一人奏主胡（竹筒中胡）；一人弹斗子。二十世纪五十年代中期至六十年代中期，乐队由八人组成，分工是：鼓板；主胡兼唢呐；帮胡（二胡）；琵琶；斗子；小三弦兼打击乐；大胡（革胡）兼打击乐；笛子兼唢呐。七十年代中期至今是以民族乐器为主的中西混合乐队，编制十人，分工是：鼓板兼大堂鼓、小军鼓、战鼓；主胡（已改用与沪剧相同的竹筒二胡）兼板胡、高胡；二胡兼小锣；琵琶；中胡兼单簧管、唢呐；竹笛兼长笛、唢呐、箫；扬琴兼打击乐；大三弦；大提琴；低音提琴兼打击乐等。为了丰富伴奏音乐色彩，还适当使用一些色彩性乐器，如电琵琶、电子琴等，由以上人员兼职。

特殊乐器有竹筒中胡和斗子。

竹筒中胡系姚剧早期所用的主胡。琴筒内径十七厘米，用丝质老弦（定“1－5”弦）。弓法多为一拍一弓，后半拍强。指法为左手只用一个把位，第二指节揿弦，多滑音。（见图）

斗子多用加花或只弹后半拍的手法配合主胡，并与主胡构成复调效果。

湖剧音乐　湖剧为湖州地区的花鼓滩簧剧种。其音乐是在小戏音乐的基础上，融汇了湖州琴书的音乐后形成的。

湖剧的唱腔包括用于小戏的小戏调、紧板调，和用于大戏的本滩调、〔烧香调〕；此外，还有一些民歌俗曲，多灵活地穿插于小戏唱腔中使用。（今已综合运用）其唱词，除民歌俗曲外，其余的基本句式多七字、少十字（清唱时的字数往往很灵活）；其音乐结构属既留有曲牌联缀痕迹，又出现有以“起、平、落”为代表的体式，另外还兼有某些板式变化。

小戏调：又名滩簧调或花鼓戏调。其音乐结构有“笃、清、落”，“笃、清、转、落”（有人又称前两者为“起、平、落”），“笃、落”，“笃、落、清、转、落”等多种形式。

“笃句”即首句，句后必接一长过门。“清板”为无管弦伴奏的清唱，句数多少不限。对“清板”最后一个上句的末尾加以强调（男腔的曲调落音还加以变化）以示即将转入“落句”时，称为“转句”。“落句”即结束句。

小戏调，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），讲究中眼开口，末眼落板（称闭口板）。男女同宫异腔。例如：

选自《卖青炭》朝奉唱段
（陈松林演唱）

（笃句）

33 23 | $\frac{4}{4}$ 1 53 2 - | 5 (5 56 16 12 | 35 32 12 1 |

东方日出　红　煨（呀）　煨，

62 35 62 17 | 6 -) （清板）1 53 | 5 32 16 1 | 6 0 65 53 |

大　清　老早是爬　起　来，将　身

23 1 3. 2 21 | 6 0 22 21 | 5 53 21 16 1 1 | 6 0 3 5 5 |

来到　青　果　摊，上头挂起　徽　头　伞来文　明（罗）伞，旁　边（末）

23 0 1 2 | 5 32 6 1 | 6 0（中略）（转句）65 53 | 23 20 53 56 |

还摆　萝卜　干，还加醋大　蒜。　将　身　来到　帐　桌

3 23 1 0 （落句）53 53 | 2 16 1 2 | 21 6（下略）

边，　帐　桌　打扫得　亮　闪　闪。

选自《卖青炭》白牡丹唱段
（许丽娟演唱）

（笃句）

5. 3 | $\frac{4}{4}$ 35 3 1 1 | 3 53 23 1 | 5 (6 56 16 11 | 35 32 12 1 |

（呀）　日出　东　方　红　煨（呀）　煨，

62 35 62 17 | 6 -) （清板）2 16 | 11 65 53 35 | 6 0 15 65 |

走　出我　姑娘　谭　玉　兰，　家住（啦）

35 61 13 32 | 1 0 61 3 | 3 5 53 35 | 60 0 61 3 |

棋盘　山上　吊　桥　弯。　阿　爸　名　叫　谭　其　官，　阿哥

（落句）

6 6 1̇ 1̇ 3 3 2 | 1 0（中略）1̇ 1̇ 6 1̇ | 3 3 5 3 3 5 | 6 0 1̇ 2̇ 1̇ |

名 叫 谭 金 奎。 一个 铜 钱 呒 啥 干， 带 买

6 5 3 5 6 5 | 5 6 3 2 1 - | 2̇ 1̇ 6 5 - ‖

一 双 绕 脚 （郎 呀 呀） 矶。

小戏调因演唱速度不同，有快板、中板、慢板之分。

紧板调：多由“起句”、“落句”、“滚句”、“尾句”组成。除“尾句”专用于紧板调的结尾外，其余句式均可灵活组合，形成多样的结构形式。

“起句”和“落句”的落音均为“2”；“滚句”字密腔简，似说似唱，落音灵活；“尾句”是“落句”的变化腔。紧板调除了常与小戏调灵活转接外，主要使用于行路、过桥等场合。如《庵堂相会·过桥》，生、旦由上桥至下桥的唱段达百余句，且舞且唱即兴滚叠，一气呵成。男女同宫同腔。例如：

选自《庵堂相会·过桥》陈宰廷 金秀英唱段

（方桂荣 方桂珠演唱）

（起句）

$\frac{1}{4}$ 5 5 | 3 3 | 5 | 1̇ | 6 · 6 | 6 | 3 5 | 5 3 | 2 |

（廷唱）（啊 呀） 二（呀） 人 双 双 （末） 上 桥 亭，

（滚句）

2 （ 5 | 3 5 | 5 1 | 2 3 | 2 3 3 | 3 1 ） | 1 | 1̇ 6 | 6 |

（哎） 小 姐 （呀）

3 6 | 6 5 | 5 3 | 5 3 | 5 3 | 3 | 3 1 | 2 | 6 5 |

二 人 双 双 上 桥 亭，（呀） 你 小 心， 我 小 心， 倘 若

5 5 | 3 5 | 5 3 | 3 5 | 6 1 | 6 1 | 1 | （ 5 6 | 5 6 3 ） |

一 个 不 小 心，（呀） 碰 到 河 里 格 愣 登。

3 1̇ | 6 6 | 6 3 | 5 · 3 | 3 6 | 5 3 | 5 3 | 3 3 | 1 2 |

淹 煞 穷 人 倒 也 罢，（末） 淹 煞 你（呀） 千 金 小 姐 勿 该

（落句）

1 | 1 · 1̇ | 6 6 | 3 | 5 | 1̇ | 6 · 5 | 3 5 | 5 |

应， 害 得 你（末） 状 元 夫 人 （末） 做 勿

(尾句)

53 | 2 | (中略) | 5 | 51 | 6 53 | 35 | 23 | 5 ‖

成， (合)伢 二人 双双 下桥 亭。

本滩调：本滩调与小戏调关系密切。其音乐结构有“笃、下、转、落”，“笃、清、转、落”（有人称其为“起、平、落”）、“转、落”等多种体式。

大段唱腔的曲调常以“笃、下、转、落”四句体为首。一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。男女同宫异腔。例如：

本 滩 调

（《朱三刘二姐》刘阿五［老生］唱腔）

王筱芳演唱
沈志林记谱

$\frac{4}{4}$

(5 2 3 5 | 1 -) (笃句) 53 6 53 | 232 1 22 36 | 1. (6 53 56 |

杏花开放 白如 银，

76 27 67 65 | 32 35 62 125 | 6 -) (下句) 1,3 | 22 3 5 56 12 |

蚕豆开花 黑良

5 0 (转句) 3 6 | 3 6. 2 3 35 | 5 - (落句) 3 53 |

心， 只要 生得 心肠 狠， 穷鬼

2 3. 3.2 6 | 1. (1 65 32 | 1 - 0 0) ‖

也会 变 财 神。

选自《芦林会》庞三春唱段
（张淑娟演唱）

$\frac{4}{4}$ (笃句) 3 5 1 3.2 | 1 - 5 2323 | 1. (6 53 5356 | 7 67 27 6.7 6765 |

芦林惊起 雁鹅 飞，

3.2 3235 6123 1253 | 6 -) (下句) 6 1265 | 12 3. 35 6 523232 | 1 - (转句) 21 23 |

断苇 芦柴拾几 堆，可叹

（落句）

5 5 3 5 i2 65676 | 2 - 2 21 323 | 3 i2 3 53 51 3235 | 2 1.（下略）

三春　庞氏　女，被夫家　无缘无故来嫌　弃。

“笃句”，可用男女腔“雌老虎”代替；“下句”可用大段无弦管伴奏的清唱代替，艺人称之为惯“清板”。例如：

选自《麒麟带》张老松唱段

（王筱芳演唱）

（叫头）　（雌老虎）

廿 5 3 i 5 3 6 - 06 3 6 32 6 6 - |

女儿啊女儿啊，（你）女儿终归是我

4/4 3 3 2i6 i6 | 5 - - - | 06i 56 i. - |

亲生（呀　啊里）养，

61 62 35 76 | 5. 6 76) 53 5 | (3. 5 6i 60 2 3 | 231 2 2. 3 55 |

（哎）

（清板）

32 15 62 7656 | i.) 3 5 3 2 | 6i 0 23 5 | 6 0 3 32 |

我打你　骂你　为你　好。你在

6i 60 22 36 | 6 0 3 32 | 6i 23 23 2i | 6 0（下略）

楼上　哪知　道，安吉　城中人人来耻　笑。

选自《芦林会》庞三春唱段

（张淑娟演唱）

（雌老虎）

（前略）| 4/4 66 i23 55 30 | 3532 4 35 23 1. | 3 5 53 i2i3 |

闷忧忧　走进　芦　林　（啊）

5. 6 52323 1. (7 | 6. 7 65 3. 5 76 | 56 76 53 5 | 3235 656i 5672 6553 |

里，

(清板)

231 20 2 12 35 | 3523 1i 62 7656 | i -) i · 2 65· |

又 只见

i 65 123 1 25 3521 | 1 - 32 12312 | 6 · 0 1 23 |

风摇 芦花头不 齐。(啊呀)雁儿 呀 与我

56 353 i5 51 | 26 6 66 50 | i · 5 353 1 25 35321 |

母子 相 仿 佛, 一只 东来 一只

10 0 51 323 | 5 65 353 i6i5 51 | 2 61 60 5 6i5 |

西。 耳听得 土内 寒 虫声 声 叫, 听得

123 30 i5 51 | 1 0 (下略)

奴 家 心 惨 凄。

“转句”，可用男女同宫异腔的“三掼”（又名三甩或三环）代替。例如：

选自《麒麟带·宿店》李世忠 张采贞唱段
（许丽娟 徐素琴演唱）

(三掼)女腔

(前略) | $\frac{4}{4}$ 5 i2i6 5 53 2 | (21 2123 5· i 6535) | 5 i332 16 1 6 |

(忠唱)大 姐 千万 (呀) 死 不 (啊 呀)

65 323 2 (21 2123 | 5· i 6535) 1 (1612) | 5635 321 6 i 6532 | 1 (下略)

得(昂) (贞唱)(昂) (哎 呀 昂)爹娘 (啊)

本滩调按演唱速度的不同，有快板、中板、慢板之分。

〔烧香调〕：与紧板调关系密切，其音乐结构为一对反复演唱的上下句式。有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。男女同宫同腔。例如：

选自《麒麟带·宿店》张采贞 李世忠唱段
（徐素琴 许丽娟演唱）

$\frac{1}{4}$ (0 | 0 | 0 | 0 | i 6 | 2 6 | i 6 | 5 6 | i 5 | 3 2 |

(各 各 台 台 台)

1 6 | 5 3 2 | 1 5 | 3 2 | 1) | i 3 | 5 | 3 | i | 6 5 |

（贞唱）我 问 你 湖 州

3 | 6 | 1 | 6 i | 5 3 | 2 | (1 . 3 | 2 | 5 3 | 2 . 3 |

西 门 外， （忠白）有啊！怎么样？

5 3 | 2 2 3) | 6 | 5 3 | 5 | 6 5 | 2 |) 0 (| 6 | 5 3 | 2 3 2 | 1（下略）

（贞唱）可 有 一 个 姚（忠白）姚什么？（贞唱）姚 家 墩？

〔烧香调〕因演唱速度的不同，分快板、中板、慢板。在〔烧香调〕的基础上，发展了〔散板〕、〔导板〕、〔紧板〕（即紧板散唱，又称紧打慢唱）、"哭板"、"清板"（即乐器只奏过门的清唱）。它们均可和本滩调转接。

湖剧唱腔中民歌俗曲很多，常用的有〔蚕花调〕、〔六花六节〕及曲艺音乐〔三跳〕等。有些小曲的唱腔如〔花鼓爱四方〕可作为正戏前后单独表演的"添头戏"。

上述唱腔均用真嗓演唱，男角称"外口"，女角称"里口"，男旦用真假嗓，称"阴阳调"。

湖剧唱念用湖州土音，八个声调，调值见下表：

调类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	55	13	423	312	34	23	4	2
例字	诗	时	史	暑	试	事	色	贼

湖剧的过场曲牌与锣鼓经主要借鉴京剧的。

湖剧的主要伴奏乐器为二胡，定"1 — 5"（d^1-a^1）弦。业余艺人及旧"小戏"班演出时无固定调高，乐器亦多寡不一，常加用三弦、中胡。1956年自《麒麟带》一剧始，增加了笛、箫、板胡、大鼓、钹、镲等，后又使用扬琴、大阮和一些西洋乐器，并试制、使用竹筒二胡，力争音"爆"（指音色脆、亮）。伴奏手法由即兴托腔发展为"首尾接送、清唱弹伴"的程式。

越剧音乐　越剧的唱腔在男小歌班时期以呤哦北调和呤哦南调为主腔；绍兴文戏时期以丝弦正调为主腔；女子绍兴文戏时期以四工调及其反调六字调为基本唱腔；女子越剧时期改用尺调为主，弦下调为辅。中华人民共和国成立后，越剧唱腔以尺调为主，弦下调为辅，适当采用四工调与六字调，偶而也用早期男班的基本曲调，同时还创作并试用了男声新基调，并以〔宣卷调〕、〔莲花落〕、〔道情调〕等俗曲小调，及根据剧本创作的专用曲调作为插曲使用。

越剧唱腔的词格，多为七字齐言上下句，次为十字齐言上下句，尚有少数字数不等的变格。

越剧唱腔的音乐结构，以上、下两句或四句为基础单位，由若干上、下句组成唱段；较长的唱段及至全剧的唱腔，以多种基本调的各种曲调通过组合变化而构成。近年来还出现了较完整的板式变化体结构。

吟哦北调(简称北调)，曲调平稳，易学易唱，既可叙事，又宜抒情。它包括〔中板〕、〔慢中板〕、〔快中板〕、〔快板〕、〔北调断工调〕、〔北调钱塘调〕、〔十字调〕、“哭调”。以〔中板〕为核心。

〔中板〕（♩＝120），一眼板（$\frac{2}{4}$拍），徒歌干唱，鼓板一人击节兼接调（即帮腔）。例如：

吟　哦　北　调

（《梁祝·楼台会》梁山伯［生］唱腔）

张云标演唱
余　乐记谱

1＝C $\frac{2}{4}$

【中板】

35 6 11 | 6 12 | 3 0 | 5 5 | 6 1 | 16 3 23 |

与你分别是 重 相 会， 今 日 见 你 貌 未

1 － | 36 1 | 3 6 | 3 2．3 | 21 6． | 55 6 |

改。 做愚 兄 叫 也 叫 不 来， 不叫 你

6 1 | 55 3 55 | 6．1 12 | 23 36 | 16 13 | 2 23 |

贤 妹 叫一 声 你是 贤 妹 (帮)妹

6．1 12 | 21 6 | 0 61 | 2 12 32 | 1． 3 | 21 6 | 1 － ‖

(哦个 吟 哦 嗳吟 哦 依 郎 嗳)。

〔慢中板〕（$\frac{2}{4}$拍，♩＝60～80)是演唱速度较慢的〔中板〕。

〔快中板〕（$\frac{2}{4}$拍，♩＝120～160)为演唱速度较快的〔中板〕。

〔快板〕（$\frac{2}{4}$拍，♩＝200左右)是快速的〔中板〕。

〔北调断工调〕，系吟哦北调吸收融合余姚滩簧（简称姚滩)音调形成。例如：

选自《卖草囤》赵阿根唱段
（徐念富演唱）

2/4

东 铜 铃（啊唷）西 铜 铃， 铜 铃 山 上（格）

一支（啦 格） 坟， 坟 葛① 旁 边 一 株（啦 格） 松，

松 绷 藤（啊 唷） 藤 绷 松， 叮 铃 嘭 冷（格）

铃 会 震， 十 月 芙 蓉 小 阳 春，

走 出我 学生（依格） 乡 下 人，（中 略） 噶噶（啦格） 名 字

真 难 听， 我 学 生 自 家 取 个 名，

赵 字 当 头 赵 阿 （帮）

根。 （啊）

（哦 呤 哦 嗳 呤 哦

又 呤 哦 嗳 呤 哦）

① 葛，即的。

〔北调钱塘调〕，系吟哦北调吸收融合钱塘民歌音调形成。例如：

苦楚哀悲叫梅郎

（《二度梅·重台会》陈杏元［旦］唱腔）

李芝仁演唱
余　乐记谱

2/4

【北调钱塘调】

3 5 61 | 6 1 3 . 5 | 2 . 3 2160 | 3 5 6 1 | 3 5 3 2 |
苦楚 哀悲 叫（啊）梅 郎， 杏元 有言 说 清

1 - | 6 1 1 6 1 | 6 1 3 3 | 3 2 1 | 6 - | 3 3 3 2 1 |
爽， 趁 此（末）无人 好 说 话， 休得 愁 闷是

6 1 | 0 2 3 3 | 2 . 1 2 1 2 | 0 2 3 5 | 6 1 . 2 | 2 2 1 6 |
过 悲 伤。 （帮）（啊 格 吟 吟 哦

0 6 . 1 | 2 1 2 1 3 2 | 1 . 3 | 2 . 1 6 | 1 - ‖
啊 格 吟哦 吟哦吟吟 哦 依 郎 嗳）

〔十字调〕，系唱词上、下句以十字齐言命名。

“哭调”，系在吟哦北调中融有民间哭声的那部分曲调，适于表现悲哀之情。例如：

选自《二度梅·三上香》陈杏元唱段
（黄老二演唱）

【慢中板】

（前略）| ）0（ 0 3 | 2/4 3 3 2 3. | 3 3 2 3. | 1 . 2 3 2 3 | 2 60 0 |
（白）赵郎啊！（唱）你 可晓 得 十五 六来 团 圆 月，

2 2. 3 2 3 | 3 6 1 2 | 2 3 3 6 | 1 . 6 1 | 2 - | 5 3 2 1 |
若要 团 圆 缺（啦）半（啊）（帮） 边。 （哭调）（嗳

6 6 5 | 6 6 1 | 2 3 2 | 1 1 6 3 | 2 2 3 | 6 . 1 1 2 |
呀） 赵（啊） 郎 我的 夫！（啊）

21 6 | 6 6 · 1 | 21 3 32 | 1 · 3 | 2 · 1 66 | 1 - ‖
（啊 格 吟哦啊吟 哦 依 郎 嗳）

吟哦南调（简称南调）：南调的曲调常有三、五度跳进，较北调活泼明快，但也能用于叙事或抒情。因首句曲调活动音区的不同又分高喊风调和平喊风调两种，有〔中板〕、〔慢中板〕、〔快中板〕、〔快板〕、〔十字调〕、“哭调”。以〔中板〕为核心。

〔中板〕由一人主唱，司鼓和众演员一起帮腔。例如：

高喊风调

（《梁祝·十八相送》梁山伯［生］唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$

竺枝山演唱
余　乐记谱

【中板】

3 32 i3 | 22 i6 | 5 - | i 63 | 55 6i | 65 31 |
先生 门前 一(啦)株 槐， 树上 百(啦)鸟 对打

2 - | 35 56 | 5 6 | 3 - | 5 6i | 65 32 |
对。 愚兄举目 抬头 看， 鸟儿 穿

1 - | i i6 | 5 6i | 6 53 | 2 · 3 | 6 · 1 12 |
去 又穿（帮）（啊） 来。（呀） （啊 格吟哦

21 6 | 6 i · 6 | 5i 66 | 5 · 3 | 21 6 | 1 0 ‖
嗳吟哦 啊 格 吟哦吟吟 哦 依 郎 嗳）

平喊风调

（《箍桶记》张箍桶［老生］唱腔）

$\frac{2}{4}$

竺芳森演唱
余　乐记谱

【中板】

33 56 | ii 656 | 5 - | i · 6 5i | 6 65 51 | 2 - |
出了 一座 五字(啊) 门， 九 曲 墙弄 过(呀) 一(啦) 根。

3 5 5 6 | i i 6 · 5 | 5 6 5 6 | 6 6 5 | 3 - | 3 · 2 i 3 |

前面 有点 闹盈 盈，(末) 后面 有点 冷清（啊） 清。 走 过 一座

2 6 i i 6 | 5 - | 3 5 5 6 | i i 6 · 5 | 5 6 5 6 |

擂 鼓（啊） 门， 前 面 两 个 管 门 人 （末） 难 道 就 是

i i 6 6 5 | 6 - | 6 5 3 | 2 · 3 | 6 1 1 2 | 2 1 6 |

石（啦） 家 （啊） 门。(啊)

6 0 i · i | i 6 5 6 5 6 6 | 5 5 3 | 2 1 6 | 1 - ‖

（啊 格 呤 哦 呤哦呤呤 哦 依 郎 嗳）

〔慢中板〕、〔快中板〕、〔快板〕、〔十字调〕等，除其曲调系南调的外，其它方面均与北调的相同。“哭调”系在南调中融有民间哭声的那部分曲调。

丝弦正调：丝弦正调是越剧由男小歌班的徒歌唱腔发展到以丝弦、锣鼓伴奏的绍兴文戏时期的主腔。因初创阶段以绍剧板胡作主胡，并按绍剧的正宫调（1 = C）“1 — 5”定弦演唱，故名。

民国十年（1921）丝弦正调的唱腔，基本上仍是北调或南调，第一阶段只是在帮腔部分加入板胡、斗子伴奏；第二阶段转向以北调为主，废除人声帮腔，改用平胡（二胡）、三弦（或斗子）伴奏，吸收姚滩的过门音调，创建了起调过门及句间和落调两用的过门。例如：

选自《双珠凤·送花楼会》定金　秋华唱段

（支维永　张雪芳　陶素莲演唱）

【丝弦正调·中板】

2/4 (1 12 3 56 | 1 12 13 | 21 6 56 | i -) | 6 1 1 3235 | 3 21 2 23 |

（金唱)霍 兴（啊）送 花 上（啊）楼（呀）

216 0 | 61 6 1 1 | 35 12 | 161 0 | 1 16 3 32 | 22 30 |

门， 他是 一 个(啊) 有功(啊) 人。 待 我 关 照 小秋 华，

22 35 | 2 · 6 1 2 | 2 35 6 | 1 (6 5653 | 2 22 23 | 1 12 35 |

要下 楼去 炊 香(啊) 茗。

6 2̇ 1̇ 7 | 6 · 0) | （中略） | 1 2 5 3 | 3 2 2 1 | 6 0 | 6 1 2 3 |
（金唱）花篮 底下 看 一（啦） 看， 还有 珠凤

3 2 6 | 1 0 3 2 | 1 1 2 1 6 3 | 2 (2 2 3 | 1 1 2 1 3 | 2 1 2̇ 1̇ | 6 · 0) ‖
宝 和 （啊） 珍。（啊）

第三阶段因受绍剧二凡影响，唱腔音乐上下句落音组合趋向稳定。其组合有“2（或6）、1（或5）”，“3、1”，“1、5”等等；偶有上下句用同一落音的情况。除结束句用“1”或“5”落音外，其余上下句落音可选用各种组合，但以第一种组合为主。过门摆脱了姚滩音调，以唱句的结束音为核心，形成具有自己特色的过门。例如：

送夫送到一里亭

（《琵琶记》蔡伯喈［生］赵五娘［旦］唱腔）

王永春 裘月莲演唱
项管森记谱

（起调）
サ 6 3 6 6 1 3 5 3 2 6 6 - 1 5 3 2 1 6 7 6 6 6 7 6 5 |
（娘唱）官 人 随 我 来，（喈唱）娘 子 来 吧！

【丝弦正调·中板】
2/4 5 6 | 1 1 6 | 1 · 2 3 5 3 1 | 2 - | (2 · 3 5 3) 2 · 3 5 · 6 | 3 5 3 2 1 2 3 5 |
（娘唱）送 夫 送到 一 里 亭，

2 -) | 3 2 3 2 3 · | 6 1 | 1 1 3 | 5 6 7 6 | (5 · 3 2 3) 5 - |
一 里 亭 上 告 官 人。

5 5 6 3 | 5 -) | 6 3 | 6 1 6 | 3 3 6 | (1 6 5) 1 - |
公 婆 言 语 嘱 咐 你，

1 · 6 5 6 | 1 6 1 2 3 | 1 -) | 1 3 | 1 2 3 2 | 6 5 · |
你 要 牢 牢

(1.2 35 | | 1 0)

6 1 | 23 6 | 1 - | 23 21 | 6.1 232 | 3 53 |

记 在 （呀） 心。 （帮唱）父 母

(32 53 |

3 32 | 11 23 | 32. | 23 21 | 66 53 | 2 -) |

言 语 是（呀）金（呀） 玉，

(7 65 | 66 66 |

6 53 | 3 35 | 3 21 | 1 6 | 22 16 | 6 76 |

那 会 全 抛 一（啦）片 心。

56 53 |

5 - | 53 23 | 53 63 | 5 -) | 3 21 | 61 6 | 1 32 |

指 望 吾妻 贤 良

(2.3 53 |

2 - | 23 21 | 66 53 | 2 -) | （落调） 6 16 | 53 21 |

女， 双 亲 拜

(1 53 |

65 6 | 6 1 | 23 26 | 1 - | 23 21 | 61 23 | 1 -) ‖

托 你 孝 （啊） 敬。

同时，“起调”、“落调”渐趋完善。另外还出现了〔导板〕和“男班唱法”。

“起调”，（即叫头），是由〔中板〕某些音调组合而成的散唱单句。当时的作用主要是演员告诉乐队准备配乐伴唱。

“落调”，即唱段的结束句。其特点是常将下句唱腔末三字的腔幅加以扩展，并放慢速度演唱；句尾落在“1”音或“5̣”音。

〔导板〕，是〔中板〕上句之散唱，在情绪万分激动或极度悲伤时，用于唱段之首。

“男班唱法”是指在〔中板〕等唱腔中，前半句上板、后半句散唱，并把句末尾音延长为二至六拍，加上滑音小腔的唱法。

民国十一年（1922）后，在丝弦正调采用管弦伴奏的同时，仍保留着清唱的形式，称“正调清笃”。

民国十二年后，出现男女同宫同腔的混演，因女腔往高音区移动的关系，出现了“女子丝弦正调”。

四工调：是女班兴起以后，为了适应女声演唱而将男班的后期丝弦正调改调而成。因主胡以1 = ♭E（或F）的“6－3”定弦，“6 3”即工尺谱中的四工，故名。四工调除了全面继承后期丝弦正调的各种唱腔外，还增加了“6、5”和“7、5”的两种上下句落音组合形式；并开创了在上板的唱腔中，上句落“6”或“7”音、下句落“5”或“1”音、两句紧密连在一起并可循环反复、句间不加过门或只加小过门的“叠句”唱法（俗称“幢板”），大大增强了唱腔的叙述性。例如：

选自《盘夫》严兰贞唱段
（金采凤演唱）

【四工调】（叠句）
（上、下句略）| 4/4 1 2· 2 5·653 | 2 2 32 1· 2 7 | 7 76 5· 6 767 |
月 若 亮 来 星 也 明，(啊)

57 7 75 60 | 6 56 7276 5 (5765 3567) 0 5 | 5 76 57 70 |
月若 暗 来 星(啊) 也 昏。 你 官 人 若有

7· 6 5 6 01 | 6 1 1· 2 35 | 5 35 32 1 (6123) 0 2 |
千 斤 担， 我 为 妻 分 挑 五 百 斤。 我

【四工调】（上句）
1· 2 3 05 | 3· 5 32 2 1· (61) | 2 2 32 1· 2 |
问 君 你 有 何 疑 难 的

3 2 － 22 | 1 02 12 1276 | （下句）6 66 5· 6 7 |
事，（啊） 你 快 把 真 情

6 676 53 05 | 6 6 01 65 53 | 5 － 0 0 |（下略）
说（啊） 我 听。（啊）

另外，四工调借鉴京剧的联弹，创作了〔联弹调〕；在“男班唱法”的基础上发展了一种表现激情的〔中板散唱〕；将“哭调”演变成“单哭头”、“双哭头”两种。

〔中板散唱〕分两种，一种是前半句上板、后半句散唱；另一种是整句都是散唱。伴奏仍都是〔中板〕过门。例如：

选自《琵琶记·打三不孝》张广才唱段
（钱秀灵演唱）

【四工调·中板】（上句）

（前略）| 2/4 6 3 5 | 3 3 12. | 16 53 | 32 (53 | 2. 1 61 | 2 6i 6535 |
读书 不晓 孔 圣 礼，

【中板散唱】

21 61) | 艹 5 3 33 33 1 35 3. 5 | 2/4 (35 6i | 34 32 |
要 到 深山 去修 道。

36 1612 | 3. 6 5i65 | 36 12) | 艹 32 31 2 61 32 1 - |
我到 你家 来 解 劝，

2/4 2 16 | 1 6 5 | 艹 6 6 1 65 53 5 - | （下略）
父 子 双 双（来） 说（来） 分 晓。

“单哭头”和“双哭头”可根据需要，随时插入唱段中演唱。例如：

选自《游庵认母·哭图》王志贞唱段
（施银花演唱）

【四工调】（单哭头）

（前略）| 4/4 5 - 3. 2 | 3 3 0 (2) | 3 3 0 2 | 3 3 0 35 | 3 - 23 21 | 6 -（下略）
大 爷！（嗳 嗳 嗳嗳 嗳 嗳嗳 嗳）

选自《王千金祭夫》王千金唱段
（赵瑞花演唱）

【四工调】（双哭头）

（前略）| 4/4 5 - #4 5 32 | 12 3 - - | 3 - 0 32 |
林 郎 夫！（嗳）

1. 6 1 2 | 3 - (3 2) | 2. 3 5 #4 | 3. 0 2 32 |

1 - 0 53 | 2 - 12 7 | 6 6 72 76 | 5 -（下略）
林 郎 夫（呀）

中华人民共和国成立后，四工调唱腔有了很大变化，仿“尺调”腔发展了四工调〔男调〕、四工调〔嚣板〕等，出现了（吕瑞英演唱的《穆桂英挂帅》之类）四工调糅合尺调而形成的新型四工调唱腔。

六字调：是四工调的反调腔，即把1＝F“6̣－3”定弦的四工调唱腔，改为1＝C“2－6”定弦进行演唱。因四工调（工尺谱）的“六”字（即5音），作为新调的“上”字（即1 音），故称“六字调”；又因定调1＝C，故亦称“C 调腔”。中华人民共和国成立前以表现伤感情绪的〔慢板〕问世。四十年代六字调被“弦F调”取代后，六字调几乎绝唱。1949年后重新挖掘整理，其中以〔一字板〕、〔流水〕和〔慢板〕的表现功能较强。例如：

选自《祥林嫂》祥林嫂唱段
（袁雪芬演唱）

$\frac{4}{4}$ (0 0 02 36 | 5i 65 43 23 | 5 03 2i 6i23 2i6i | 5643 235 0 i7 6i23) |

【六字调·慢板】

5. 3 5. 6 1 2 30 | 3 5. 6 6 6 53 | 5 6 5353 5 1 2765. | 3. 5 656 5 (06 76) |
千 悔 恨 万悔 恨， 悔只悔 当初一撞 未 撞 准。

56 10 355 3 5 6 | 5. 6 12 3 54 323 | 3. 5 6 5 5 5 35321 | 6. 1 3 21 1. 0 |（下略）
到如今 第二个丈夫 又 丧 命， 更 是 一件 大 罪 名。

〔一字调〕，无眼板（$\frac{1}{4}$拍），一句紧接一句，擅表斩钉截铁的情绪。例如：

选自《文天祥》文天祥唱段
（范瑞娟演唱）

【六字调·一字调】

（前略） | $\frac{1}{4}$ 5 | 3 5 | 6 | 7 | 7 | 6 3 | 5 | 5 3 | 5 . 6 |
恨 敌 寇 侵 中 原 烧 杀

3 2 | 1 2 | 3 0 | 5 3 | 3 5 | 6 5 | 6 | 7 | 6 5 | 6 i |
掳 掠， 害 百 姓 遭 灾

5 | 4 | 0 | 3 | 3 . 5 | 6 . 1 | 2 3 | 1 0 |（下略）
殃 生 灵 涂 炭。

尺调：尺调由四工调演化而成。通常主胡以1＝G的“5̣－2”定弦伴奏，“5̣－2”即工尺调的“合尺”，故称“合尺调”，简称“尺调”。“尺调”唱腔的音乐结构属板式变化体。其板式有：

〔中板〕，三眼板（$\frac{4}{4}$拍），可抒情也可叙事。其上下句落音及其组合、运用，与四工调大体相同。例如：

选自《秦香莲》陈世美唱段
（陈佩卿演唱）

【尺调·中板】

4/4 0 0 0 05 | 3 5. 6 1 1 6 | 3 21 6161 2 - | 5. 6 3 5. 6 161 |
我 十 载 苦读 在 寒 窗， 为 的 是 名 列 仕 官

2 356 5 - | 5 3 232 2 2. 232 | 23 56 1 21 6 | 5 3 232 1 2 0 72 |
在 朝 纲。 如今是 国太 有 意 招 驸 马， 如这 等 平步

3 53 232 2 56 1623 | 1 - - 0 | 52 12 7656 767 |
青云 多 风 光。 如此 良机 岂 可 失，

02 72 6763 535 | 0 1 3 5. 6 7276 | 5 - - 0 | （下略）
到 手 荣 华 怎 能 放。

〔快中板〕、〔慢中板〕、〔慢板〕与〔中板〕的差别，主要是演唱速度的不同，或因速度变化而导致节奏、旋法、字位、腔幅的变化。

〔快板〕，是〔中板〕曲调的紧缩和加快，一眼板（$\frac{2}{4}$拍），适于表现激愤、强烈的情绪，多用于斥责、争辩等场合。

选自《胭脂》宿介唱段
（刘关根演唱）

（【导板】略） | 2/4 （23 21 | 2 5 | 4 3） | 【尺调·快板】 6 11 | 32 35 | 21 6 |
大 不了 一 刀 赴 黄

1 - | 2 2. | 3 5 | 7 6 7 2 | 6 0 | 5 2 2 |
泉。 屈 打 成 招 多 多 少， 踏 进

3 5 | 7 2 7 6 | 5 0 | 5 6 | 1 1 6 | 2 3 2 |
衙 门 理 难 辩。 红 袍 本 是 血 来

1 3 2 | 2 7 6 5 | 5 6 7 | 6 1 | 稍慢 5 6 i 3 2 | 1 0 ‖
染， 我 赴 黄 泉 他 登 天。

〔一字调〕，是〔中板〕的变化紧缩，无眼板（$\frac{1}{4}$拍），善于表现急切、激昂的感情。例如：

选自《不准出生的人》扎西唱段
（范瑞娟演唱）

【尺调·一字调】

（前略） | 1/4 6 | 1 | 1 | 5 3 | 3 | 1 | 2 | 2 2 | 1 |

仇 要 报 气 要 伸，那怕 万

2 | 5 | 3 2 | 5 | 3 2 | 1 | 2 | （下略）

难 千 苦 千 苦 万 难。

〔散板〕，是〔中板〕的散唱散伴，多用于极度悲痛或感情激变处。

〔导板〕，是把〔中板〕的上句曲调打散演唱，用于唱段之首。

〔嚣板〕，唱腔曲调是〔中板〕的散唱，其伴奏则是〔中板〕过门的衍变加快，俗称“紧打慢唱”。用于表现激越、悲愤等情绪。

除上述外，尺调还有〔男调〕、“哭调”、〔吟诗调〕、〔二凡〕等一些作为调剂添彩用的曲调。同时也有“清板”演唱形式及〔十字调〕、“起调”和“落调”等曲调。

〔男调〕，是尺调〔中板〕糅合男班“丝弦正调”而形成的，故名。又因伴奏吸收绍剧二凡〔慢板〕（又称〔慢二凡〕）过门因素，亦称〔二凡板〕。一眼板（$\frac{2}{4}$拍），速度可快可慢，既能抒发欢快、喜悦之情，也可表现沉思、忧伤情绪。例如：

选自《庵堂认母·哭图》王志贞唱段
（薛莺演唱）

2/4 （5 0 6666 | 5 0 6666 | 5 1 6 1 | 5 3 2 3 | 5 0 6666 | 5 5 3523）|

【尺调·男调】

6 1 1 | 3 2 1 | 6 1 6 0 | 1 2 | 2 - | 2 - |

元 宰 儿 好 比 鲜 花 才 吐

2 - | 2 0 （3333 | 2 0 3333 | 2 5 3 5 | 2 1 6 1）| 6 3 3 |

蕊， 受 不 住

6 3 6 1 | 1 6 2 | 6 1· | （1 0 2222 | 1 5 3 2 | 1 6 5 6）|

日 晒 雨 打 风 又 狂。

3 2 1 | 6 1 1 | 1·2 3 5 | 2 0 | 7 7 6 | 5 6 5 6 |

他 若 认 了 我 尼 姑 母， 怕 只 怕 锦 绣 前 程

1 3 | 7 6 5 6 | 6 - | 6 - | 6 - | 5 （下略）

付 汪 洋。

"哭调"，尺调的"哭调"是集各种哭调的大成，有尾音落"2"、"1"、"5̣"的多种，有上板的、有散唱的，还有连哭带唱、哭唱结合等形式，是独立的单句式曲调。

〔吟诗调〕，原仿古老剧种，现根据尺调腔句结构，尚有尾音上句落"2"、"3"，下句落"1"、"5̣"的吟诵式曲调。

〔二凡〕，由绍剧吸收而来。用"越剧官话"演唱，以〔慢二凡〕使用较多。

弦下调：是尺调的反调腔，通常主胡为1＝D的"1－5"定弦。以〔慢板〕、〔一字板〕及〔流水〕为常用曲调。〔慢板〕例如：

选自《白银岛传奇》燕翎唱段
（张蓉桦演唱）

4/4 (0 0 0i 76 | 5.6i7 6765 3255 656i | 5 06 i.235 2312 |

7.777 7777 6i23 726i | 51.3 235 0 51 2356) |【弦下调·慢板】1 23 5 6i 565#4 |
遥 对 灯塔

32 3 (2 3.56i 543) | i i 3 2. 7 4566 | 5 (6i 5#45 01.3 2356) |
不忍 看，

5 5#45 6 6i 653 | 53 5 6 i6 5 02 3#432 | 1. 2 1212 3235 5323 |
祭奠 爹爹 肝 肠 断。

1 (ii i7 672i 7356 | i 76 56i 0 5i 6532) | 3 35 2321 361 6 |
花开 花谢

536 5243 2 (6i 56#43) | 2 53 2#1 2 2 (356) | 7 72 656i 5.（下略）
九 年 满， 日出 日 落 盼雪 冤。

本世纪六十年代，浙江省有了男女演员合演形式，并试用了男女同宫异腔的"男声基调"。例如：

选自《南海长城》区英才唱段
（江 涛演唱）

（过门略）| 【尺调·中板】4/4 3 53 2 23 i | i i 3 2 07 656i | 5 (6i 565 0 i2 6532) |
南 海 风云 变化 多，

5·3 i 65 66 53 | 5· 6 4·5 3523 | 1 (23 171 0 5i 2356) |
大 南 港上 盖 薄雾。

6 12 52 3 5 | 3 53 6·i 653 | 5 3i65 65 6 76 |
卫大利 和杨美娣， 一夜 之 间

5 06 53 2323#45 | 3 - - #4 | 3 0#4 32 1212 3532 | 1·（下略）
影 踪 无。

六十年代，男女合演形式普及浙江，在男女声对唱方面，采用三种办法：(1)同宫异腔，即男女在同一个宫调上，以不同的基本腔对唱。(2)同腔异宫，即男女以同一个基本腔演唱，通过宫调转换解决男女音区的差别。(3)同宫同腔，即男女在同一个宫调上用相同的基本腔演唱。以前两种办法使用较多。

越剧的唱念，草创期纯用嵊县土音，二十年代起逐步转到以嵊县读书音为基础发展而成的“越剧官话”。八个声调，调值见下表：

调类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	523	312	53	22	45	23	5	2
例字	思	时	史	署	试	事	色	贼

越剧的过场曲牌多来自绍剧、京剧，如〔浪淘沙〕、〔朝天子〕、〔哭皇天〕、〔万年欢〕、〔风入松〕、〔小开门〕、〔柳青娘〕、〔夜深沉〕等。

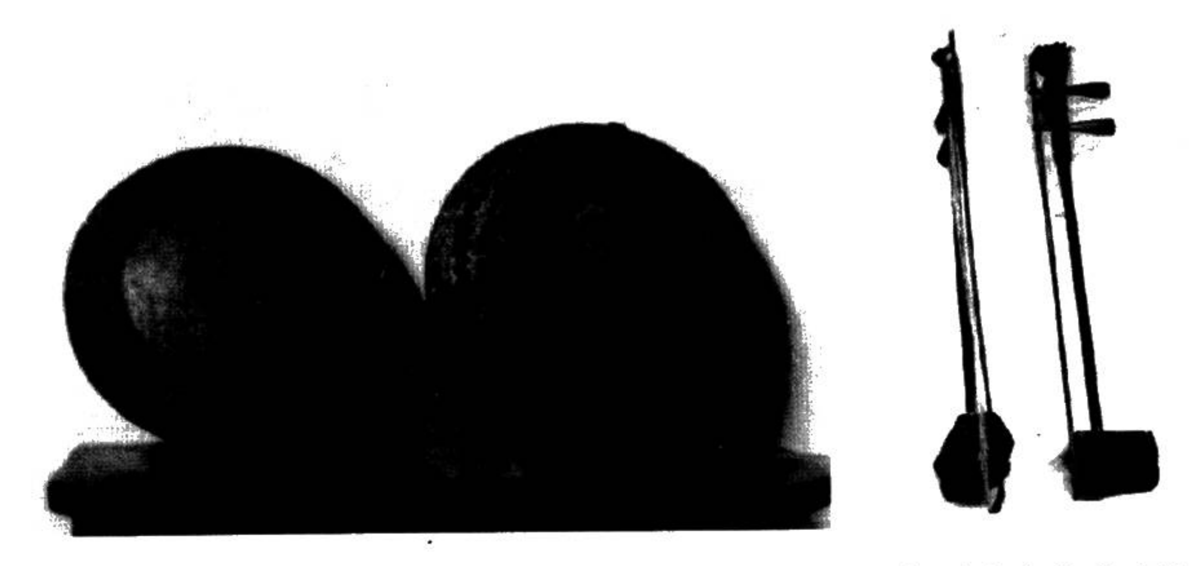
越剧的锣鼓经，早期搬用绍剧，二十世纪三十年代又吸收京剧的，故有“绍敲”、“京敲”之分。1949年后，由于大量采用新创作的乐曲作配音，锣鼓曲牌相应少用。

越剧的乐队编制在男小歌班时期只有一人司鼓板兼接调(即帮腔)。绍兴文戏时期，有三至四人组成的乐队，即鼓板一人，掌绰板、板鼓兼小锣、大鼓；主胡一人，掌平胡(圆筒形的中音二胡或板胡)兼唢呐、战鼓；斗子和三弦或副胡各一人，兼吹打乐器。民国二十四年(1935)左右，出现了五人以上的乐队编制，即在原有的基础上增加一个副胡或扬琴，增加了笛子和箫等色彩乐器，同时改用鞔青蛇皮的高音丝弦二胡为主胡。这种乐队编制，浙江多数越剧团延续到五十年代初。上海以“雪声剧团”为首的五大剧团，从1943年到1949年，乐队编制由五六人扩展到十人左右。曾加入广东音乐的粤胡等乐器，也使用过钢琴、小提琴、大提琴等乐器，特别是制造了低音大胡、增设了临时性或专职的作曲人员，也曾试验过专搞配音和伴奏唱腔的两种乐队。五十年代起，多数越剧团的乐队编制九至十三人，多

的达十六至十八人。乐器则根据人员和经济条件选用，除了民族乐器及部分西洋乐器外，近年来还采用了电声乐器。

特殊乐器有鳖鼓和越胡。

鳖鼓系说唱时期到小歌班时期所用的板鼓，形似运动器具铁饼。在直径十六厘米左右的木框架中间，凿一个直径约三厘米左右的圆洞，然后用一百多枚土钉子，在木框两面鞔上牛皮。以竹制软签敲击，发出“壳壳”之声。(见左图)



越胡系越剧从1935年沿用至今的主胡。琴筒略小于普通二胡，成六角形，鞔青蛇皮，音色清脆响亮。(见右图)

睦剧音乐　睦剧音乐是清末鄂东、赣东一带的采茶戏音乐传入淳安后，结合当地语言并受当地流行戏曲及民间音乐影响衍变而成的。

睦剧的唱腔包括湖广调、三脚调、杂调三类。

湖广调：多用于大戏。其唱词的基本句式为七字句或十字句，并以上下句对置为原则构成唱段；唱腔的音乐结构属初具某些板式变化的体式。除有〔平板〕、〔紧板〕等板式的曲调外，还有“哭板”、“湖广头”、“回龙”、“插句”、“煞板”等曲调。

〔湖广平板〕，为一板三眼($\frac{4}{4}$拍)的上下句体。例如：

我在书房侧耳听

（《访友记》梁山伯［生］唱腔）

方樟顺　江苟苟演唱
洛　地记谱

$\frac{4}{4}$

【湖广头锣鼓】

(大 大 大 大 | 乙 大 大 0 | 匡来 乙大 才 0 | 匡 匡 乙大 才 |

【湖广平板】

匡 - 乙大 乙大 | 才来 乙大 才 的的) | 5 i6 6532 | 5321 1 - |
我 在 书 房

5. 6 1 53 | 2 - 0 0 | 5 6 5 32 | 53 2 1 - |
侧 耳 听， 又 听 得 小 四 九

2 12 5321 | 1 - 0 0 | 5 6 5. 3 | 5321 1 - |
叫 我 上 马。 收 起 文 章
(大 大大大大大 -)

(煞板)
5 65 12 35 | 2 - 0 0 | 1 12 32 35 | i6 5 53 2 |
并 纸 笔， 料 理 书 箱

1 - 0 0 | 艹 1 2. 5 3 2 32 12 1 - 0 ‖
(乙冬 乙冬 匡 才) 就 动 身。 (乙大 匡 才0)

〔紧板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），快慢自如，通常于上句末尾数字复唱时加上衬腔并伴以帮唱。例如：

选自《访友记》祝英台唱段
（方光庭演唱）

【紧板锣】
1/4 (乙大 | 乙 冬冬 | 匡才 | 匡匡 | 才匡 | 才才才才 | 匡.大 | 匡匡 | 才) |

【紧板】
56 | 5 | 53 | 25 | 32 | 21 | 1 | 2312 | 323 |
我 家 有枝 好牡 丹， (帮)(安)

【九记锣】
35 | 6i | 53 | 653 | 2 | 20 | 乙 | 才 | 才.大 |
好 牡 丹， (乙大

七才 | 七才 | 才才 | 才.大 | 才.大 | 才) | 56 | 5 | 53 |
梁 兄 你

2 3 2 1 | 1 2 | 2 3 | 5 2 | 2 5 3 | 2 1 | 1 | （下 略）
要　　　攀　　　也　不　　难。

"哭板"，曲调与〔紧板〕基本相同，行腔缓慢，间插〔哭板锣〕，并衬入悲呼抽泣声。一般作为〔紧板〕下句使用；偶而可充当唱段首句作"哭头"；还可与它类（如三脚调类）曲调相联接。

"湖广头"，开首散唱，唱腔末尾四字重复时先入板，后散唱；曲调中出现"4"音形成临时移宫，最后仍落"1"音上。多用于情绪激动时唱段的首句。例如：

（湖广头）
（【湖广头锣鼓】略）サ 5 i6 5 i6 6 5 4 2 － 0 6 i 5 65
王　百　　万　　　　坐　府

5 65 3. 2 i － | 2/4 才来 乙大 | 才 的） | サ 5 65 4 5
堂　（乙才　　　　　　　　和

渐慢
6. 5 i 6 5 － 5 65 1 2 5 65 53 2 i － |
女　　　　共　　　饮，

更慢
2/4 6. 4 | 5 i6 | 5 65 32 | 1 － | 5. 6 | i 2i |
（安）（大 乙大 才　乙大 才）和　女

6 i6 5 65 | サ 320 i － 1. 2 5 3 2 32 12 i －（下 略）
共　饮，

"回龙"，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），它既可与"头"衔接，又可单独启唱；还可作为〔湖广平板〕结束句的长拖腔，故又称为"湖广尾"。例如：

选自《马房逼女》王百万唱段
（方樟顺　江荀荀等演唱）

（回龙）
2/4（才才 乙大 | 才 乙大 | 才 的）| 4/4 1 12 3. 2 35 | i6 5 5. 3 2 |
再　把　了　　我　三　女

1 - 0 0 | 0 0 0 0 | 5· 6 i 2i | 6 5 3 21 | 1 - - 6 |

（乙 大 乙 冬冬 匡· 大 才 -） 细 说

i 3 6 53 | 2 - - 10 | 2· 3 5i 65 32 | 1 - - 0 | （下略）

分 明，（哪） （啊）

"插句"，为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）、落"2"音的上句。属〔湖广平板〕到〔紧板〕的过渡性曲调。例如：

选自《访友记》祝英台唱段
（方光庭演唱）

（插句）

（前略）| $\frac{4}{4}$ 1 56 1· 2 | 35 32 3 - | 3 3 - 5 | 6 - - i |

梁 兄 若 是 爱（呀） 牡 丹，

5· i 6 5 3 | 2 - - 0 | （下略）

"插句"也可略事更动（如句前散唱，句尾改落"1"或"3"音），置于"回龙"之首（间插"回龙锣"）即构成称为"双回龙"的启唱句。

"煞板"，是〔湖广平板〕、〔紧板〕等下句腔的变体——在行腔中拆头分逗、间插锣鼓，句末散唱后，加锣鼓煞住。

〔湖广平板〕在不同的戏里根据剧情和唱词多有变化，如〔李仕妻平板〕、〔安安送米平板〕、〔送同年平板〕、〔还阳记平板〕等，其中以〔安安送米平板〕和〔送同年平板〕较有特点。例如：

安安送米平板

（《安安送米》安安［小生］唱腔）

方光庭演唱
洛 地记谱

【长程锣鼓】

（大大 | $\frac{2}{4}$ 乙大 乙冬 | 匡 才 | 匡 乙大 | 乙 匡匡 | 才匡 乙才 | 匡 乙大 |

【安安送米平板】

才 角）| $\frac{4}{4}$ 5 6 56 53 | 2 32 1 - | 2 32 1 61 | 2 - 2 6 |

小 安 安 无 心 读 书 （啊）

5 i6 56 53 | 2 32 1 53 | 2 32 1 - | 2/4 (才才 才才 | 匡 匡 |
文，（啊）

才匡 乙才 | 匡 乙大 | 才 的) | 4/4 5 56 1 3 | 2 32 2 1 |
想起了 母亲 娘

2 - 3 232 | 1 - 3 3 | 2 2 - 16 | 5 - - - ‖
痛 心 （安） 痛 心 肠。（啊）

送同年平板

（《送同年》同年嫂［旦］唱腔）

郑伯庭演唱
洛 地记谱

【送同年平板】

（【长程锣鼓】略）| 4/4 5 55 6 i6 | 5 6 5 3. | 5 35 35 6 i6 |
与同年哥 来至在 牙 床

2/4 5 6 | 5 - | 0 0 | 4/4 3 6 65 53 | 5 i 65 3 |
边，（哪 哈） 只见 鸳鸯枕头 排 两
（乙大 乙 冬冬 匡 才）

【短程锣鼓】

2/4 2 1 | 1 - | 匡 匡 | 才匡 七才 | 匡. 大 | 才) 0 |
边。（啊）
（才 才才 才才

4/4 1 12 5 53 | 5 1 2. 3 | 6. i 56 53 | 2/4 2 - | 匡匡 才才 |
鸳鸯 都有 成双（呀） 对，
【二插锤】
（乙大 大

匡 才) | 4/4 i i5 6 i6 | 56 53 2 - | 5 3 35 65 3 | 2/4 2 1 | 1 0 ‖
只有我 同年哥 孤单一 人。

早期湖广调中的〔平板〕、〔紧板〕多为上下两句，后期均发展为四句。1953年后，先后衍生了诸多男、女、正、反各种脚色同宫异曲的新〔平板〕、新〔紧板〕；节奏自由的〔导板〕、〔摇板〕、〔散板〕；新颖多姿的〔慢板〕、〔叠板〕等等。

三脚调：含大、小反情腔、二番腔与山歌小调三部分，约六十余首，有的专戏专用；有的数戏通用。按习称，凡节奏平缓者，统称为“平板”；凡节奏紧促者，统称为“急板”；凡近口语的，多用于叙述的，则统称为“搭子板”。此类唱腔，有的板式成套，有的单独存在，为便于甄别，多在各种板式前冠以剧名，如〔补背褡平板〕、〔大反情急板〕等；或称呼其原有调名，如〔采桑调〕、〔绣花调〕等；或呼其沿习简称如〔十二别〕、〔猜心事〕等。

大、小反情腔是以《大反情》〔平板〕（带〔搭子板〕、〔急板〕）为代表的、曲调近似的一类唱腔，计十余首；基本词格为十字、七字或五字上下句；因曲调与湖广调有血缘关系，且比湖广调柔美，可与湖广调柔刚相辅，故在睦剧音乐中占据着仅次于湖广调的重要地位。

例如：

大反情平板

（《下南京》喻老四［生］唱腔）

方光庭演唱
顾振遐记谱

【大反情·平板】

（【长程锣鼓】略） | 2/4 2 2 53 | 2 32 1 | 2 3532 | 1· 2 3 53 | 2· 16 |

喻老四 睡床 上 鼓 打 三 更

3 3 53 | 2321 6 16 | 5· 1 6 | （【短程锣鼓】略） | 2 2 35 |

响，（啊 是 一 呼 呀） 想 起 我

2 3 2 7 | 2 2 7 2 | 3 2 7 27 | 6 76 5 ‖

张 二 妹 有 事 一 桩。

选自《下南京》张二妹唱段
（郑伯庭演唱）

【大反情·搭子板】

（【短程锣鼓】略） | 2/4 7· 2 72 | 35 32 | 27 65 | 6· 0 | 5· 6 76 |

白 线 来锁 口， 缎子 来镶 边。 五 色 花红

【大反情·平板】（下句）

2· 0 | 57 65 | 5 - | 32 35 | 3 23 27 | 6 5 6 |

线， 绣起 好鞋 面。 做一 双 好 鞋 面 相送

7 67 2 7 | 6 76 5 | （下略）

亲 哥。

大反情急板

（《下南京》喻老四［生］唱腔）

1/4

方樟顺　江荀荀等演唱
洛　地记谱

【急板锣】

（乙大 ‖: 乙 冬冬 | 匡才 | 匡匡 | 才匡 | 七才七才 | 匡才 | 匡 · 大 | 才）|

【大反情·急板】

5 3 | 3 2 1 | 2 3 3 | 2 | 2 5 3 | 2 1 3 | 2 | 大 | 匡才 |

对面　山　上　鬼　又（啊）叫，（乙大

匡才 | 匡 | 才）| 2 7 | 2 7 | 2 | 3 · 2 | 7 6 5 ‖

后面　山上　虎　又　嚎。

小反情平板

（《桃妹反情》桃妹［旦］唱腔）

4/4

方光庭演唱
洛　地记谱

【小反情·平板】

（【长程锣鼓】略）| 5. 3 2 5 3 32 1 1 | 2 53 23 2 5 | 2. 1 76 5 - | 2. 3 4 54 3 21 |

望　哥把金钱　果盆　早送　转，　早　送

2 32 1 - - |（【短程锣鼓】略）| 2. 2 35 2. 1 61 | 5. 6 1 6 1 2. 3 | 2. 1 76 5 - ‖

转，　让　小妹　早　日　了　此　心　愿。

二番腔是以〔二番急板〕为代表的一类唱腔，粗犷而富有乡土气息。曲调共六首，因具备与别种曲调相融的可塑性，故也较常用。

二　番　急　板

（《赶子图》张宝童［小生］唱腔）

1/4

童守福演唱
王建军记谱

【二番急板】

（前　略）| 3 | 2 | 2 1 | 6 · 1 | 6 5 | 5 5 | 1 5 | 6 5 | 6 0 |

好　言　好　语　对你　来　讲，

i · 3 | 2 | 2 6 | i 6 | 5 5 | 6 i 6 | 5 | 【九记锣】(乙大 | 乙 | 才 |

（啊） 对你 来 讲，

才 · 大 | 七才 | 七才 | 才才 | 才 · 大 | 才 · 大 | 才) 5 | 3 | 5 |

你 苦 苦

5 6 | i 6 | 5 6 | 6 i | i 5 | 6 i 6 | 6 5 | 5 ‖

（格） 在书 房 （格） 不出 书 房。

山歌小调的数量占睦剧音乐的三分之一强。它们调式不一，衬字繁多，风格各异，除少数如〔采桑调〕、〔老鸨调〕、〔豆腐调〕、〔取学金〕等几首常被选用外，大量的只作插曲使用。其中〔种麦调〕、〔牧牛调〕、〔下南京〕等几首，流行广，影响大，具有一定的代表性。例如：

选自《南山种麦》刘兰德 王秀英唱段
（方璋顺 江荀荀等演唱）

2/4 5 3 5 3 | 5 - | 3 6 5 3 | 2 · 3 | 5 3 5 3 | 5 3 1 |

（德英唱）正月 是新 年，（帮）（呀子 一呼 呀） （德英唱）正月 是新 年，（帮）（哪呼

2 - | 0 0 | 1 1 6 | 5 3 2 | 1 2 3 5 | 2 2 3 |

嗨） （德英唱）夫 妻 双 双 去 拜 年，（哪）

（乙大 乙冬 匡 才）

1 6 5 3 | 2 2 3 | 1 3 2 1 | 6 6 | 0 1 | 3 3 1 |

去 看 灯，（哪） 去拜 新 年，（哪） 看 灯，（哪呼

【插锤】

2 - | 0 0 | 6 · 5 | 3 6 5 3 | 2 - | 1 5 3 |

嗨） （帮）（嗨 呀子 一呼 呀 呀 儿

（乙大 乙冬 匡 才）

2 · 3 | 1 3 2 1 | 6 6 | 0 1 | 3 3 1 | 2 - | 0 0 :‖

呀） 要把 麦 子（啊） 来 种！（哪呼 嗨）

杂调：杂调有来自道释宗教音乐的〔伸冤调〕、〔请五方〕等；有来自兄弟剧种的〔滩簧急板〕、〔乱弹调〕等；还有〔孟姜女〕、〔打牙牌〕等小调。二十世纪七十年代以来，大多已被弃置不用。

上述三类唱腔，原先均不分男女腔；徒歌形式，偶加后台帮腔；句逗间以锣鼓作过门。1953年睦剧团成立后，随着胡琴、笛子等伴奏乐器的介入，在唱腔中出现了一些简单的伴奏和过门；又随着男女合演，产生了脚色分腔和男女腔分宫。

睦剧的唱念，基本上采用浙西山区普遍流行的官话（开化县华埠话具有代表性），六个声调，调值见下表：

调类	阴平	阳平	上声	去声	阴入	阳入
调值	˧ 33	˦˥ 45	˥˩ 51	˨˩˧ 213	˥ 5	˩˨ 12
例字	诗	时	买	卖	识	舌

睦剧的过场曲牌多借用或融化外剧种的，正式建团后始有创新。

锣鼓经除少数如谱例中的〔湖广头锣鼓〕、〔长程锣鼓〕、〔短程锣鼓〕、〔紧（急）板锣〕等是自已的外，其余都是从京、婺等剧种吸收而来。

锣鼓字谱说明：

乙　　檀板重击。

角　　檀板重击，或板鼓、木梆、竹筒单楗重击。

大、的　板鼓重击。

冬　　扁鼓单击，或与小锣、钹同击。

匡　　大锣重击，或与其它响器同击。

才　　钹与小锣同击。

七　　钹轻击。

来　　小锣轻击。

睦剧早期乐队由三人组成，分工是：打鼓佬主击檀板（或用竹板仿制的“三块头”）、爆鼓（即板鼓，亦有用梆子或竹筒代替的），兼敲扁鼓（扁圆形，木制，两面鞔牛皮，直径约二十二厘米，高度约七厘米，似“书鼓”状，俗称“马鼓”）；一人敲苏锣，兼铙钹，谓之“双龙头”；敲小锣者兼检场。这三人除各司其职外，还须承担帮腔和应答场外白的任务。建立睦剧团后，乐队增加了胡琴、笛；五十年代参加华东区及省级调演后，乐队编制一下扩充到十二人以上，此时的乐器有主胡、二胡、中胡、大胡、碗胡、琵琶、三弦、吉子（小唢呐）、梅花（大唢呐）、先锋、大鼓、战鼓、大筛锣、吊镲、碰铃、木鱼、云锣、三角铃等；后又增添了扬琴、月琴、秦琴、小提琴、大提琴等，并一度试用过长号、小号、单簧管等西洋乐器；近年来，乐队编制及乐器

均已大幅度削减。

杭剧音乐　以武林调为主，兼唱杭州滩簧（简称杭滩）。

武林调：于中华人民共和国成立后改称杭曲，它由宣卷调、平板、大陆板和一些民歌小曲组成。

宣卷调，是杭剧早期常用唱腔，因其曲调最初是民间艺人用来宣唱《宝卷》的腔调，故名。又因其唱词常用帮唱形式的“南无弥陀佛”结尾，故亦称“念经调”。其唱词（除结尾句帮唱的“南无弥陀佛”外）多为七字或十字句；其曲调属五声音阶，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），分男、女腔（男腔称〔大经调〕，女腔称〔小经调〕），适于表现祈祷、哀怨、叙事等情绪。可单独使用，也可与其它唱腔的名种曲调连接使用。例如：

大经调

（《香山宝卷》〔生〕唱腔）

1＝D $\frac{2}{4}$

金月红演唱
王与昌记谱

中速

2 1 · | 21 2 | 5 65 | 3 · 1 | 23 12 | 3 3 · |
（哎）　第一　支　清　香　炉　内　焚，（哎）

3 · 0 | 21 2 | 35 35 | 2 - | 21 65 | 6 6 · |
要敬　到　大慈　大悲　观　世　音。（哎）

6 · 0 | 21 · 2 | 35 35 | 3 · 1 | 23 12 | 3 3 · |
他不　愿　皇宫　内院　招　驸　马，（哎）

3 · 0 | 21 2 | 35 35 | 3 · 2 | 3 - | 23 2·1 |
情愿　到　白雀　寺内　苦　修

61 23 | 16 5 | 5 6 | 1 23 | 23 17 | 6 - ‖
行，（哎）（帮）（阿）南　无　弥　陀　佛。

小　经　调

（《香山宝卷》［旦］唱腔）

俞少泉演唱
王与昌记谱

1＝G $\frac{2}{4}$

中速

5 3 · | 5 3 5 | 1 1 3 | 2 3 2 1 | 6 5 6 2 | 1 6 5 |
（哎）第一支清香炉内焚，（哎）

5 · 0 | 5 3 5 | 1 6 1 2 | 5 · 6 | 5 6 3 2 | 3 3 · |
要敬到大慈大悲观世音。（哎）

3 · 0 | 5 3 5 | 6 1 2 3 | 2 3 2 1 | 6 5 6 1 | 2 6 5 |
他不愿皇宫内院招驸马，（哎）

5 · 0 | 5 3 5 | 6 2 6 1 | 6 · 5 | 6 － | 1 · 3 |
情愿到白雀寺内苦修

2 3 2 1 | 1 6 5 | 5 1 | 6 5 6 1 | 6 5 5 6 | 3 － ‖
行，（哎）（帮）（阿）南无佛。

宣卷调唱腔原先只用木鱼击节，加伴奏后去掉首句第一小节（衬字、衬腔），形成上、下句（包括句间过门），各为六小节；结束句腔幅有较大扩展，有时仍保留帮腔句尾。去掉“南无弥陀佛”帮腔句时，〔大经调〕落音上扬到“2”，过门仍到“6”结束；〔小经调〕尾句到“5”收腔，过门到“2”结束。

〔平板〕，为杭剧基本腔之一。唱词早期以十字句为主，后期多为七字句。曲调属五声音阶、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）的四句体（第四句演员往往不唱足，余腔由胡琴奏出），宜于叙事。十字句唱腔中间，常夹有“叠板”。〔平板〕经改调处理，又分〔正宫平板〕（1＝G，二胡定“5－2”弦）、〔反宫平板〕（1＝D，二胡定“1－5”弦）、〔异宫平板〕（1＝A，二胡定“4－1”弦）三种。在实际演出中，演员常根据自己的嗓音条件，选用不同调高的〔平板〕曲调。例如：

方玉娘上宝塔来到第一层

（《方玉娘祭塔》方玉娘唱腔）

1＝D $\frac{4}{4}$

绿牡丹演唱
王与昌记谱

【反宫平板】 中速

方 玉 娘 上 宝 塔 来到 第一

层， 开 开 了 第 一 扇 窗

为啥又开第 一座 门？ 焚起第 一支 香，

点旺 第一盏 灯， 铺好 第一卷 经， 东摆 木鱼 西摆 磬，

掸 扫 多 干 净。 一 心 心

要 拜 到 白衣 一位 观 世 音。

选自《花魁女》秦钟唱段
（汪宜华演唱）

【反宫平板】快中速

$\frac{4}{4}$（角 的 的

烛影 摇 晃 光 惨 淡，

点 点 滴 滴 泪 潸 潸。

2·3 13 21 23) | i 65 3 53 | (5 3·6 53 56) | i 7 65 6 |
见她和衣 依床

5 - (53 56) | 2 2 3 5 | 2·3 21 61 23 | 5 - （下略）
席， 面上现出愁 容 颜。

大陆板，也属杭剧基本腔，曾名二六板。唱词多为七字或十字句，也可加冠、加衬，比较自由灵活。音乐结构属板式变化体，其板式有〔中板〕、〔慢板〕、〔快板〕、〔顶板〕、〔紧板〕、〔导板〕。另有“哭调”、“清板”等片段曲调或名称。

〔中板〕，是大陆板的基本腔；为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的上下句式；唱腔以五声音阶为主，“4”、“7”有时以偏音形式或在艺人即兴伴奏的过门中出现；过门可自由反复，逢板都可开唱；下句常唱到“6”音收腔，余腔由乐队演奏，结束在“3”音上。〔中板〕既可抒情，也可叙事。例如：

选自《孟丽君》生唱段
（俞少泉演唱）

【中板】
2/4 5 35 | 2 2 | (12 35 | 51 23) | 5 1 | 53 2 32 |
骂声 畜牲 好大胆，

i (i6 | 53 56) | 3 21 | 5 53 | 5 13 | 23 17 |
气得老夫咬牙 关。

6 (1 65 | 3 -) （下略）

选自《志贞描容》志贞唱段
（王桂贞演唱）

2/4 (0 0 23 | i526 5356 | i 53 2356 | i 5356 | i 53 2356 | i 5·3) |

【中板】
i 5 | 532i 5 | (5653 5i23 | 5 -) | 535i i | 5632 2·7 |
梧桐叶 落 秋景 天 呀，

i (iiii | iiii ii23 | i·6 5356 | i 53 2356 | i -) | 53 5i |
志贞

i ⁵⁶5 | ²³2 i6 | ¹²3 – | (3565 3. 2 | i6i2 3523 | 4324 3) | （下略）

云房 描容 颜。

〔慢板〕，系〔中板〕演唱速度放慢，并作加腔处理的曲调。例如：

选自《宝莲灯》刘彦昌唱段
（陈淑芳演唱）

(0 32 | i 76 | 55 56 | 12 43 | 24 32 | 1.2 16 |

55 56) |【慢板】5 – | i6 53 | 53 21 | 12 65 | (5656 ii |

忆 昔 当 年

7i7i 2i63) | 3 – | 6 56 3 | 2. 5 | 3 22 | 1 – | （大过门、下句略）

华 山 外，

〔快板〕，系〔中板〕演唱速度加快，并作减腔处理（多为一字一音）的曲调。

〔顶板〕，系〔中板〕之紧缩，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），亦多一字一音，但速度比〔快板〕稍慢，擅于表现愤慨或自豪情绪。例如：

昏王做事太无情

（《孟丽君》皇甫少华［生］唱腔）

1 = D $\frac{1}{4}$

余少泉演唱
王与昌记谱

(55 | 16 | 56 | 15) |【顶板】33 | 21 | 3 | 26 | 1 |

昏王 做事 太 无 情，

(55 | 16 | 56 | 1) | 55 | 35 | 35 | 21 | 6 (5 |

霸占 我妻 孟丽 君。

3 | 55 | 32 | 12 | 3) | 32 | 61 | 1 | 26 |

当着 文武 把 你

1 | (55 | 16 | 56 | 1) | 5 | 53 | 12 | 35 | 2 | 1 | 6 | (65 | 3) ‖

骂， 休 怪 我 们 欺 当 君。

〔紧板〕，系〔中板〕之紧板散唱，曲调常随唱词情绪而伸缩。例如：

选自《年青一代》林父唱段
（陈淑芳演唱）

【紧板】

サ（前略）1/4（6 i | 6 i | 3 2 | 5 i | 3 2 | 1 2 | 3 2）| サ 6 5 5 3 |
我 以 为

#4. 5 3 2 3 2 | 1/4（5 3 | 2 1 | 6 1 | 2 3）| サ i i 6 5 5.
享 安 乐 得天 独 厚，

5. 3 2 2 1 - | 1/4（i i | i i | i i | 5 6 | i 6 | 2 6 | i 6）|

サ 0 6 5 3 5 5 3 2 2 3 2 1 - | 1/4（1 2 | 1 2）|
却原 来我 也 是

サ 5 5 3 2 2 1 6 -（下略）
苦藤 苦 秧。

〔导板〕，为辅助板式。它系〔中板〕上句加腔拖调之散唱，用于唱段之首，后面需接下句性质的曲调。

“哭调”，系在一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）曲调基础上加腔扩展，并用泣声演唱的曲调。它不能独立成段，只依附在一板一眼的上句曲调之中，多表悲伤的感情。例如：

选自《宝莲灯》刘彦昌唱段
（陈淑芳演唱）

（6. 6 6 6 | 6. 6 6 6 | 6. 6 6 6 |
（哭调）
（前略）| 2/4 6 - | 3 2 | 1 2327 | 6 - | 6 - | 6 - |
沉 香 儿 呀！

6）（5. 5 5 5 | 5 5）
0 1 2 | 7 6 6 | 5 6. 6 | 5 - | 0 #4. 4 | 5.（5 5 5 |

i 2 2 i 6 i | 5 0 0 3 | 2 1 2123 | 5. 6 | 5656 i | 5 i i |

2 1 6 3 | 5 0 6 5 6 3 | 2 3 5 6) | 5 6 | 5 5 3 3 | 3 2 3 2 |

提 起 你 娘 我的 肝 肠

(1.1 1 1 | 1.1 1 1 | 1.1 1 1) (2.2 2 2 | 2.2 2 2 |

1 - | 1 - | 1 - | 5 . 6 3 | 2 - | 2 - |

断，

2.2 2 2 | 2.2) (1.1 1 1 | 1.1 1 1 |

2 - | 0 3 3 | 3 2 0 2 | 1 0 2 | 1 - | 1 - |

1.1 1 1 |

1 - | 6 2 | 7.2 7 6 | 1.2 1 6 | 5 3 5 6 | 1.2 3 5 | 2 2 3 5) | （接【慢板】下句略）

“清板”，是无伴奏、吟诵性强、压缩了句幅节奏（特别是压缩了每句句末三个字节奏）的〔中板〕或〔慢板〕曲调（句末三个字的节奏如扩展了，即表示“清板”的结束）。例如：

1＝D $\frac{2}{4}$

选自《宝莲灯》刘彦昌唱段

（陈淑芳演唱）

（【慢板】清板）

（前略） | 6 5 5 3 | 2 3 2 | 1 2 1 6 5 5 | 2. 1 2 3 | 5 3 2 1 | 1 6 0 |

可 恨 你 舅 二 郎 神， 凶 恶 残 暴 最 横 行。

5 3 1 | 5 2 | 2 3 2 3 | 1 - | 5 3 2 3 | 5 1 |

可 怜 你 娘 刚 生 你， 镇 压 华 山

（清板结束） (2 1. 6 2 |

2 5 6 5 | 3 2 2 1 | 2 1 6 5 5 | 3 - | 6 2 1 7 | 3.4 3 2 |

受 苦 辛。

1 6 1 2 | 3 . 5 6 1 | 5 6 1 1 7 1 6 2 | 1 - | 3 2 6 4) | （下略）

二十世纪五十年代，乐师和演员合作，曾创作了〔新大陆板〕、〔印月调〕、〔闻莺调〕等曲调，由于缺乏特色，只作插曲使用。

武林调中的民歌小曲很多，其中除〔满江红〕、〔游魂调〕、〔哭小郎〕、〔山歌调〕、〔容颜十杯酒〕（又叫〔手扶栏杆〕）等少数几首唱腔用杭州话演唱外，其余唱腔在早期均用扬州话演唱。早期的《三堂会审》等戏，多用民歌小曲，人称“春调”戏。后来只留下少数几首，作为插曲使用，曲调亦有所变化。

武林调中“大陆板”及“平板”的伴奏，胡琴采用连续顿弓方法（俗称硬弓），配以强节奏的鼓点，三弦又以长音滚奏烘托，其曲调与唱腔曲调形成自然的支声复调因素，艺人把这种即兴伴奏过门，称为“花”过门。〔异宫平板〕的伴奏特点最为明显，凡遇低音$\underset{\cdot}{5}$，均要奏成$^{4}\underset{\cdot}{5}$，中音5 要奏成$^{3}5$，3、$\underset{\cdot}{6}$ 要奏成垫指滑音$^{5}3$、$^{1}\underset{\cdot}{6}$，长音要奏成颤音。

杭州滩簧（简称“杭滩”）：原为地方曲种，主腔〔平板〕由〔南词俞调〕发展而成，和苏滩有渊源关系，1961 年才为杭剧所吸收。因时间短，音乐上尚无明显的发展和变化。

杭剧的唱念用杭州土音，其中杭滩略受苏白影响。阳上并阳去，七个声调，调值见下表：

调类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	44	12	53	23	45	23	$\underline{\underline{5}}$	$\underline{\underline{2}}$
例字	诗	时	史	暑	试	事	色	贼

杭剧的过场曲牌多属外来，如〔风入松〕、〔朝天子〕等，但在使用中已有所变化。部分民歌小曲，如〔十八送〕、〔下棋盘〕、〔快乐〕、〔十只麻雀〕等，亦被用作过场曲牌。锣鼓经则全部搬用京剧的。

杭剧的乐队，早期由鼓板一人，主胡一人（兼唢呐），副胡一人（兼小锣）组成；稍后又增加小三弦一人（兼大锣），月琴一人（兼钹）。1961 年杭剧改革时，和杭滩乐队合二为一，增加筝、箫、笙等乐器。杭剧的主胡，先是搬用京二胡的；约于民国十四年（1925）下半年始，改用与现在越剧主胡相仿的胡琴，但琴板稍厚，琴筒稍长，鞔以蟒皮，发音较柔和。

滑稽戏音乐　滑稽戏音乐兼收地方戏曲、曲艺唱腔、民歌小调、流行歌曲（包括外国歌曲）等，但以江、浙、沪的地方戏曲、曲艺唱腔和民歌小调为常用曲调。

滑稽戏唱腔的选择和运用，以剧中人物所用的语言和感情需要为依据。如用上海话，就以沪剧或上海的曲艺唱腔及民歌小曲为主；用宁波话，就以甬剧或宁波地区的曲艺唱腔及民歌小曲为主等。大段唱腔中，一是选用群众熟悉的戏曲、曲艺唱腔或民歌小曲填词演唱，注重唱腔的原有风格，并对某些流派唱腔或歌曲的特点，在唱法上予以夸张和加工，突

出趣味性，使之达到滑稽的效果。二是采取集曲或集句的方法，把不同的唱腔或乐句联接起来运用，表现一定内容和人物的思想感情；也有以某戏曲、曲艺主腔或民歌小曲为主，糅合上其它唱腔，以加强喜剧气氛，达到“逗笑”的效果。

滑稽戏乐队的伴奏突出多样性，要求演员一专多能。主奏乐器，据所用唱腔而异，如京剧唱腔用京胡为主伴奏，沪剧唱腔用竹筒二胡伴奏，绍剧唱腔用板胡伴奏，流行歌曲（包括外国歌曲）用西洋乐器伴奏等。

滑稽戏的舞台用语，以上海方言为基本语言，杂用宁波、绍兴、苏州、无锡、扬州、杭州等地以及山东、广东等省方言。语汇（包括唱词）幽默、诙谐、通俗、夸张、生活化。

杭州滑稽戏艺人早期常用的曲调例如：

醒　世　曲（又称“青年曲”）

（《说唱希奇》［生］唱腔）

1 = F 2/4

徐乐天演唱
王与昌记谱

中速

6 1 3 | 5 - | 1 3 2 7 | 6 - | 1 2 3 | 6· 1 5 | 1 2 1 6 |
说希奇，多得邪气，勿出在杭州出在塘

5 - | 1 1 2 6 1 3 | 5 - | 3 5 2 3 | 5 - | 1 2 6 5 |
栖，有一个朋友，本是姓李，名叫阿二，

1 2 3 6 5 | 3 5 2 3 | 5 - | 2 2 | 3 3 3 | 2 3 2 1 | 6 - |
讨了个老婆名叫招娣。到了第二年十二月底，

3 3 5 | 2 3 1 | 6 1 2 6 | 1 - | 3 5 3 2 | 1 2 1 |
招娣（个）肚皮出仔事体，肚皮大得邪气，

5 3 5 6 | 1 2 1 | 3 3 5 | 2 3 1 | 6 1 2 3 | 1 - ‖
勿是要生小人，究竟是啥个道理。

二　　六　　板

（《三堂会审》玉堂春［旦］唱腔）

1＝A $\frac{1}{4}$

王桂凤演唱
王与昌记谱

大人容禀：

王公子进院中，

身带了三百两雪花纹银。

犯妇上前香茗送，

他用过了香茗，饮过了花茗，大人啊，

稍慢

就动身。

鹦 歌 调

（《婚夜喜事》娟娟［旦］唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$

金少华演唱
王与昌记谱

（0 0 56 | 1212 3235 | 6i56 3525 | 3. 2 35）| 3 5 6 i6 |
爹爹讲话

i 32 2i6 | 5.（3 56i7 | 6. 5 656）|（清板）5 6i 35 | 56. 53 |
理勿真，冤枉好人勿该应。

i 32 i2 | 66 i | 5 6i 5i | 56 3 | i32i i2 | 66. i |
方方对我是真心，我对方方了解深。勿管侬同意勿同意，

i 32 i2 | 2 i6 5 | 1 i 2i | 6（渐慢 65i6 | i. 3 2312 | 3 -）‖
阿拉五一要结（啊）婚。

表　演

浙江戏曲的表演艺术，大致可分为两类：一类为历史较悠久(大多形成于清中叶以前)、表演较丰富、有一定程式的剧种，如婺剧、绍剧、调腔、平调、台州乱弹、瓯剧(温州乱弹)、松阳高腔、醒感戏等；另一类历史较短(大多清末以后才搬上舞台)，由曲艺或民间歌舞发展而成，如越剧、湖剧、甬剧、姚剧、睦剧等。

前一类剧种的表演，由于历史较长，自明、清以来，高、昆、乱弹、皮簧各种声腔的戏班在斗台或合班演出中，相互影响和融合，日益丰富和提高，形成综合程度较强而又各具地方特色的表演艺术。其共同特点：一是着重于写意、虚拟、夸张，追求情外之情，象外之象，既求形似，更求神似。舞台上的时空转换较自由，天上、人间、地下，大海、高山、旷野，风、霜、雨、雪乃至骑马、坐轿、行船……舞台上几乎无所不能表现。二是表演程式性较强，讲究“四功五法”。不但唱、做、念、打、舞有机结合，而且一招一式都要手到，眼到，身到，步到。整冠、理须、撩袍、拂袖、开门、关门、上楼、下楼等表演都需按一定的规范进行，形成固定的程式，如起霸、走边、趟马，以及龙套的“站门”、“一字”、“挖门”、“二龙出水”等等。同时，各剧种还有一些独特的表演，成为各自的“绝活”，如婺剧的“桃花霸”，绍剧的“女吊”、“罗汉”，瓯剧的“浮缸”，宁海平调的“一马双鞍”等等。

由于浙江南北不同的地理环境与风俗民情等，各地的戏曲表演还形成了不同的艺术风格。西北部的杭、嘉、湖地区多为平原，属江南水乡，自明清以来，便是体局静好的海盐腔和流丽婉转的昆山腔盛行地区，其戏曲表演因而亦崇尚典雅柔丽，轻盈流畅，载歌载舞，诗情画意。如昆剧《浣纱记》之“采莲”，《长生殿》之“定情、赐盒”，《玉簪记》之“琴挑”，《牡丹亭》之“拾画、叫画”，《疗妒羹》之“题曲”都表现了上述的特色。东南部的宁、绍、金、衢、严、温、台、处(旧称上八府)一带，多为山区、盆地，不但以庙台、草台演出的民间戏曲为多，而且历来是诸腔竞胜的地区，表演上形成了粗犷、强烈、夸张、明快的特色。如在明代，既有本地的余姚、义乌诸腔，又有外来的弋阳、徽州、池州、四平等腔同时在这一带流行。入清以后，乱弹、皮簧等腔(剧种)与高腔、昆曲、滩簧、时调相杂，遂使流丽婉转的昆剧，亦逐渐变为粗犷强烈的、地方化的昆剧。如永嘉昆剧《荆钗记》的“见娘”，《琵琶记》的“吃糠”，金华昆剧《火焰山》的“借扇”以及《金棋盘》、《翻天印》等剧，表演不但比较生活化，而且多为热闹

的武戏、神话戏。这一地区今存的许多剧种，多讲究文戏武做，武戏文做，讲究动作的强烈、造型的优美、技巧的独特。如和剧、婺剧的《断桥》，剧中白素贞、小青的“蛇步”、“裙舞”，许仙的翻跌功夫和三人变化多端的造型，构成了一幅幅绚丽的立体画面，成为文戏武做的典型。又如婺剧的《水擒庞德》，则以动静结合的多种造型和比刀、凫水等各种舞蹈来表现紧张的战斗，成为武戏文做的代表作。又如宁海平调的《金莲斩蛟》中的“一马双鞍”、“抱瓶滑雪”、“耍牙”；绍剧的“七孔流血”、“男吊”、“女吊”、“叠罗汉”；调腔的“背身脱靴”；醒感戏的“翻九楼”；松阳高腔的“捏诀”；瓯剧的“打台面”以及婺剧《僧尼会》中的“耍珠”，《火烧子都》中的变脸，《临江会》鲁肃的“丢盔回盔”，《玉蜻蜓》中的“抲烛火”等等，都是各具特色的。

越剧、甬剧、湖剧、姚剧、睦剧等主要流行在浙江北部的年轻剧种，由落地唱书、串客、滩簧、鹦歌等曲艺或马灯等民间歌舞逐渐搬上舞台，故其脚色均由“两小”（一旦一丑）或“三小”（一生一旦一丑）起家，初时表演多为“男拿折扇”，“女拿手绢”。这类剧种在发展中，又逐渐分为两类，一类如越剧、湖剧，向传统戏曲靠拢，以演出古装戏为主。如越剧，初时吸收乱弹、京剧的表演，并发挥女子越剧细腻抒情的长处，创作出一批如《叶香盗印》、《三盖衣》等具有自己特色的做功戏；同时又发挥了剧种本身出自农村，生活气息较浓的长处，出现了一批如《倪凤扇茶》、《箍桶记》等乡土气息较浓的剧目。之后，越剧又吸收了昆剧的表演和话剧刻画人物的方法，及化妆和舞台美术等方面的优点，进行了一系列的改革，形成了自身轻柔、细腻、抒情的独特表演风格。另一类如甬剧、姚剧等剧种，受二十世纪三十年代文明戏影响，以演出清装戏和时装戏（现代戏）为主，其表演的生活气息较浓，后又吸收了话剧的表演、化妆、舞美，在戏曲表现现代生活方面，创造了许多成功的表演经验。

脚色行当体制与沿革

地方大戏剧种的脚色行当体制与沿革　浙江地方大戏剧种是指唱高腔、昆腔、乱弹、皮簧等声腔的剧种，包括婺剧、绍剧、瓯剧、和剧、台州乱弹、诸暨乱弹、调腔、宁海平调、松阳高腔等。这些剧种大都产生于清乾隆以前，大部分是多声腔剧种。各种声腔的合班和各种剧种在同一地区长期活动，相互交流吸收，使这类剧种的脚色行当体制大同小异。它们把生、旦、净、末、丑，都大致归类为三堂（行），即生堂（亦称白面堂）、花面堂和旦堂（亦称包头堂）。

婺剧的行当，最早为十二色，即生堂的老生、老外、小生、副末；花面堂的大花面、二花面、小花面、四花面；旦堂的花旦、作旦（亦称贴旦）、正旦、老旦。至清中叶增加武小旦和一“杂”，因“杂”脚兼管“三箱”，只算半个脚色，故习称“十三顶半网巾”。至清末，旦戏增多，又增添了“三梁旦”（相当于“小贴”）和小旦（拜堂旦），共十五个半脚色。绍剧亦分白脸、花脸、

旦三堂，早期共十三个脚色，即老生、小生、外、末；大面、二面、小花面、四面；正旦、花旦、作旦、老旦、五旦，称为“十三先生”。至民国初年，白脸堂增加了帮小生、外末、六白脸；花脸堂增加了副大面、五花脸，合称“十八子弟”。瓯剧在清光绪以前，只有“上四脚”（生、旦、净、丑）和“下四脚”（外、贴、副、末）八个脚色；清光绪以后，发展为三堂十六脚，即白脸堂：小生、正生、老外、武生、四白脸；旦堂：当家旦、正旦、花旦、老旦、三手旦、拜堂旦（小旦）；花脸堂：大花、二花、四花、小花、武大花。和剧亦分三堂共十三色，即正旦、花旦、老旦、三手旦、拜堂旦；正生、小生、老外、白脸（次小生）；大花、二花、小花、四花。台州乱弹有五旦三生四花脸，共十二个脚色。调腔的行当称“四柱八档”，五旦四生三花脸。松阳高腔早期为生、旦、净、丑、小（小生）、贴、外、夫（老旦）八个脚色，后又增加二旦、作旦、二花、四花亦为十二色。

浙江的大戏剧种，最早均以生、旦为主，净、末、丑辅之。随着袍带戏（表现历朝纷争故事）的增加，老生和花脸渐渐成为某些剧种的主要脚色，如婺剧把老生、大花脸、花旦、小生、小花脸称为“五柱头”；绍剧则重老生，许多净脚戏如《龙虎斗》之赵匡胤，《寿堂》之包拯均由老生应工。而诸暨乱弹则因家庭纠葛戏较多，仍以花旦、小生为主。

浙江大戏剧种各行当之情况，分述如下：

生行：浙江历史较久的剧种，初多以生为主，称为正生，扮演中、青年男子。外（老外），系“生外之生”，专扮演老年男子；末为“生之末”，扮演中、老年男子中的配角；小生原只扮演青年男子的配角，所谓“因人成事，助人成名，不能自辟门户”者（清·李渔语）。如《荆钗记》，生演王十朋，小生则演推官周璧；《鸣凤记》中，生前扮邹应龙，后扮杨继盛，小生则扮林润、王遴。生行一般俊扮不涂花脸，故又称“白面堂”。但也有少数开花脸的戏，老生如《古城会》中的关羽，《三官堂》中的包拯，《探五阳》中的王英；小生如《反昭关》中的伍辛，《龙虎斗》中的呼延赞。生行早期尚有小外、小末等脚色，亦即后期绍剧中的“六白脸”，瓯剧中的“四白脸”，无非生中扮演次而又次角色者。清中叶以后，乱弹、皮簧勃兴，描写男女爱情婚姻的戏增多，小生由次要变为主要，正生成为老生的专称。如《西厢记》中的张珙，《玉簪记》中的潘必正，《三官堂》中的陈世美，《牡丹记》中的王景隆均由小生扮演；而《精忠记》中的岳飞，《龙凤配》中的刘备，《香罗带》中的唐通，均由老生应工。自此，生行基本上形成小生、老生、老外、副末四行当的格局。但仍无文武之分，要求演员文武不挡，做打皆精。如老生既演《烂柯山》中的朱买臣，《祭风台》中的诸葛亮，亦演《鱼藏剑》中之伍员，《打登州》中之秦琼。小生既演《白蛇传》中之许仙，《双玉镯》中之傅朋，亦演《长坂坡》中之赵云，《牛头山》中之高宠。老外既演《大金镯》（《四进士》）中之宋士杰，《打金冠》中之徐策，亦演《闹九江》中之张定边，《定军山》中之黄忠等。清末叶以后，古老剧种为求得生存和发展，多演武戏，因而有的剧种（如绍剧）出现了“武生”一脚，并雇用了一批翻筋斗配打的脚色，称为“武手下”或“武行”。生行的唱法，老生用“堂喉”（本嗓），讲究嗓音浑厚明亮，吐字清楚，喷口有力，有的则用“小堂喉”（高音区运用假嗓），有的腔句往往翻高八度演唱（如〔拨子〕翻

高，称为“拨子高唱”），听来飘逸洪亮，别具一格。老外均用堂喉，讲究嗓音苍劲浑厚，以声如洪钟者为佳。副末亦同。小生原用“雌雄喉”（真假嗓并用，转折明显），演唱中能结合和谐者甚少，自有女小生后，真假嗓运用始自然优美。

花脸行：很早就形成大花脸（净）、二花脸（副）、三花脸（即小花脸，丑）、四花脸等四色花脸的格局，后期由于角色增多，有的剧种始增添一些花脸脚色，如绍剧的“五花脸”，瓯剧的“武大花”等。大花脸所扮演的角色较多，有忠有奸，有正有反，上至帝王权贵，下至乞儿龟奴，几乎无其不有。若以其所抹花脸分之，计有红、黑、白、花四类：红脸多为英勇忠义之士，如《肉龙头》中的赵匡胤，《单刀会》中的关羽。黑脸多为憨直刚毅之人，如《玉麒麟》中的李逵，《牛头山》中的牛皋，以及郑恩、张飞一类人物。白脸多为奸刁卑俗之徒，如《祭风台》中的曹操，《散潼关》中的王莽，《太白回表》中的杨国忠以及《打花鼓》中的龟奴等。花脸（杂色脸）多为凶残邪恶之辈，如《火焰山》中之牛魔王，《破洪州》中之白天佐。二花脸介于净、丑之间，亦净亦丑，亦文亦武，净如《下河东》中的欧阳方，丑如《三官堂》中的曹草包；文如《龙凤锁》中的陆得胥，武如《水擒庞德》中的周仓等。二花脸（副）擅饰憨厚蠢笨的角色，如《打灶分家》中的田二，《火焰山》中的猪八戒等。小花脸（丑），旧俗在戏班中地位最高，能代表老郎（戏神）在班中执法，待客、议事，乃至引路、开饭揭锅盖，均须小花脸领头。其扮演的角色，忠奸善恶，男女老少，几乎无所不包，且文武不挡。忠如《九锡宫》中的程咬金，奸如《崔子弑齐》中的齐王；善如《双贵图》中的蓝季子，恶如《玉麒麟》中的李固；文如《侠义记》中的武大，武如《偷鸡》中的时迁。小花脸亦兼演彩旦，如《碧桃花》中的牢婆，《牡丹记》中的皮氏等。四花脸，为花脸行的次要脚色，如《水擒庞德》中，大花脸饰关羽，二花脸饰周仓，四花脸则饰庞德；《碧桃花》中小花脸饰牢婆，四花脸则饰配角牢头。四花脸在较多戏中则扮演奴仆、家将、皂吏、报子之类。大花脸唱念均用大嗓，不仅要求洪亮，且应有翻滚之声，因声如滚雷隆隆和巨浪翻腾，称为“滚喉”，亦称“水底翻”。小花脸用“堂喉”（真嗓），但说白常用“子喉”（假嗓）与“堂喉”结合，有时突然翻高八度，以增强风趣诙谐的效果。二花脸用嗓近于大花脸，四花脸则与小花脸接近。

旦行：早时只有旦（正旦）、贴（亦称作旦）、夫（老旦）和小旦四色，正旦与正生相配为男女主角。清中叶后，正旦的地位为花旦所代替，与小生相配，成为男女主角，正旦则成为专饰中年妇女的配角；后因武戏增多，又添“武小旦”一色。清末以后，旦戏增加，各剧种又都增添了“三手旦”（或称“三梁旦”）一色，使旦行多至七个脚色。花旦专演年青女子，唱做俱重，文武兼能。唱如《牡丹记》中的玉堂春，做如《西厢记》中的红娘，文如《琵琶记》中的赵五娘，武如《九龙阁》中的穆桂英等等，因其在许多戏中挑大梁，故有人称之为“大梁旦”、“当家旦”。贴旦亦称作旦，亦扮演年青女子，常为花旦之配角，故有人称之为“二梁旦”。但贴旦专工唱，花旦更重做，故贴旦仍有其所长和特色。如《西厢记》中花旦饰红娘，贴旦则饰崔莺莺；《合珠记》中花旦饰王金贞，贴旦则饰温小姐。《孙氏祭江》、《二进宫》等是贴旦的专

工戏。正旦主要演中年妇女，如《百寿图》(《打金枝》)中的皇后，《碧玉簪》中的李夫人，《三娘教子》中的三娘等，正旦还常兼演次要小生，如《宫门挂带》中的李世民，《精忠记》中的张宪。武小旦专演旦脚武打戏，如《打店》中的孙二娘，《青石岭》中的苏娘娘，《白蛇传》中的小青等。老旦专演老年妇人，如《太君辞朝》中的佘太君，《春秋配》中的乳娘，《钓金龟》中的张母，《宇宙锋》中的哑奴等。由于演武戏时，老旦戏少，故老旦常兼其他次要角色，如《马超追曹》中的马岱，且与杂脚同为龙套的头和尾。三梁旦(三手旦)为旦脚中次而又次者，常演一些丫鬟、宫女等角色。小旦因每戏结尾大团圆时，常头披红巾充新娘拜堂，故又称"拜堂旦"，多由学徒担任，不大开口，民谚云："开口一声'依'(宫女)，背背蜈蚣旗(龙套)，拜堂来勿及。"旦行除老旦外，早期因由男子扮演，故均用"雌雄喉"(真假嗓生硬结合)，自有女旦，改为全部用"子喉"(假嗓)，后才发展为真假嗓和谐运用。

永嘉昆剧、金华昆剧的脚色行当，原与苏州昆剧同，以正生、正旦为主，后受当地其他大戏剧种的影响，并合班演出，又多演武戏、神话戏，故逐渐被同化，发展突出了老生、花脸、武生等脚色。

地方小戏剧种的脚色行当体制与沿革　浙江地方小戏剧种有甬剧、姚剧、湖剧、杭剧、睦剧、锡剧和越剧等，这些剧种初为民间歌舞或说唱，搬上舞台演出后，均只有一丑一旦，或一生一旦(称"对子戏"、"两小戏")，或一丑一旦一生(称"三小戏")。后随着剧目的增多，演出规模的扩大，增添了花脸、老旦(称为"众家戏")。后来生行又分出老生，旦行分出老旦、彩旦，花脸行则有大面和小丑。它们均以小生、花旦为主要脚色。一个戏班往往有几个小生和花旦，并分头肩、二肩、三肩。除越剧、湖剧外，大多数剧种因以演近代戏、现代戏为主，故后来多仿话剧、电影，以剧中人物性格为依据分配角色。

这些剧种大都在清末民初搬上舞台，有的甚至到二十世纪二三十年代才发展为戏曲(如杭剧)。这些剧种因受其他剧种影响程度不同，发展速度很不一样，故其脚色体制的衍变情况和时间，亦有较大的区别。如姚剧、湖剧、睦剧、杭剧等，中华人民共和国成立之前，仍以演民间小戏为主，脚色一般只有三至五个。越剧在一二十年代男班时期，以演小戏为主，小丑、小旦并重。后受绍兴乱弹(绍剧)影响，演了不少大戏和武戏，脚色遂有所发展，到二十年代末，其脚色行当已发展为花旦、小生、老生、花脸(净)、小丑五行，称为"五柱头"。且小生、花旦不止一个，按艺术水平分为头肩、二肩、三肩。后又增老旦一色，称为"六柱头"。中华人民共和国成立以后，小丑、花脸(除包拯等少数人物外)多改为俊扮，戏亦不多。甬剧(宁波滩簧)的脚色行当发展亦较快，在二十世纪三十年代，即受文明戏影响，男旦改用女旦。脚色行当发展为小生、小旦、小丑、老生、老旦、彩旦(或净或末)等，称为"众家戏"。后因近、现代题材的戏比重增大，基本按人物性格分配角色，脚色体制渐趋模糊。现将小戏剧种的脚色称谓和特点分述如下：

小丑：小戏剧种早期主要行当，有"无丑不成戏"之谚。多扮演善良而滑稽风趣的农民、

小商人、手工业者，以及地痞、流氓、花花公子等角色。甬剧称丑为“草花”，分“正草”和“帮草”两类。“正草”与“帮草”所扮人物相同，仅在不同剧中主次不同，饰主角的谓之“正草”，饰配角的谓之“帮草”。“草花”既重表演，亦重说唱，需随机应变，即兴发挥。姚剧称小丑为“花脸”或“豆腐块”。姚剧原没有小生，由小丑分化而来，两者起初区别不大，故小生与小丑统称“花脸”。“花脸”又有“长衫花脸”与“短衫花脸”之别。男旦时期“女丑”（彩旦）多由丑脚扮演，改用女旦后，小丑（男演员扮演）和彩旦（女演员扮演）才完全分行。

小旦：亦为小戏剧种主要脚色，仅次于小丑。多扮演农家、商人、手工业者家中的妇女，戴头面，鬓插花，水粉妆，着小袄、彩裤或系裙，并持手帕，天真活泼，口齿伶俐，载歌载舞。小旦，在甬剧、姚剧中习称“占”。后分化为上占、下占（上旦、下旦）。上占为已出嫁之妇女，多着清装上衣，系长裙，捏手帕。下占即小旦。湖剧小旦称为“里口”，饰未出嫁之少女。越剧小旦起初与甬剧、姚剧、湖剧等同，后发展为花旦，凡青年妇女，无论端庄稳重之闺女，英姿飒爽之巾帼，泼辣尖利之泼妇，统称“花旦”，不细分行。

小生：多扮演青年男子或男孩，早期角色多为下层劳动人民。甬剧称为“清客”，分为“正清客”和“小清客”。凡身份高，年岁较大之剧中男主角，由正清客扮演；凡年纪轻，平民出身之剧中男主角，由小清客扮演。姚剧、湖剧、睦剧中的小生，相当于甬剧中的“小清客”。但湖剧称为“外口”，姚剧称为“花脸”，而睦剧、姚剧则生、丑不分，生即丑，丑即生。越剧因多演才子佳人戏，则以文小生为主。小戏剧种中演古装戏的有越剧、湖剧等，其行当除“三小”外，均有花旦、老生、大面（净）等行当，所扮人物与古老剧种相同，唯武戏较少。

身段和特技

朝奉吃菜　湖剧（湖州滩簧）丑行表演身段。专用于传统小戏《卖青炭》。





表演时，舞台上仅一桌一椅一双筷，并无其他道具，需凭演员虚拟表演，与说唱结合，表现吃湖羊尾、螺蛳、鲫鱼头、蹄膀、粉丝等种种菜肴的特点和神态，逼真而风趣，生活气息很浓。例如“吃螺蛳”，左手拿“螺蛳”，右手用筷剔螺盖，然后在碗中蘸一下汤，放在唇上用力一吮，发出“唧唧”之声，配以鼓点，情趣盎然。

再如“吃粉丝”，先用筷子挟，因粉丝长，慢慢提起，越拉越长，手高过头顶犹未断，只得脚站在椅子上仰头而吃，筷子由上旋转而下，口出“嗦嗦”之声。在吃时，与动作配合说“阿二这小鬼真懒，粉丝也勿剪剪断”，“再上去要用梯子来吃哉”等等。观众见之，发笑。“吃菜”为早期老艺人陈松林所擅演，后有王筱芳、胡荣林，近有高兴发等。

桃花霸　婺剧起霸翎子功。技巧有：耍、扳、抖、点、画、逗、拈、搅、衔、叉、翻、掏、颤、划、挽等十多种。动作有：单画眉、双画眉、猫洗脸、滚绣球、铁索环、双飞翅、八卦图、大云花、双抖翎、双龙出水、扑双翎、燕子衔泥、蜻蜓点水、双龙绕柱、望云翎、双龙绕背、蝴蝶穿花、单摆翎、双摆翎、前后摆翎、南北飞燕、单绕臂、双绕臂、燕子穿梭、扑鼻芳香、理鞍整装、飞马千里、双龙摆尾、左右香鼻、并蒂莲、倒挂柳、双翎扑蝶、双掏翎、绕翎双圈、单翎射雁、串翻翎花、拔鞋端腰、整盔理袖等。所有动作，用“开霸”形式串联起来，据传原有一百零八个动作。老艺人王樟根曾擅此技，后传授给周越先。

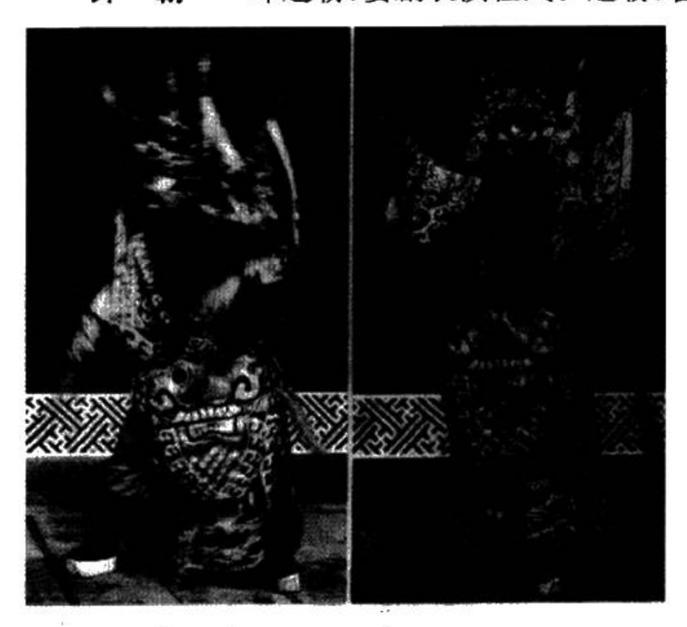


三跌头　又称“打配手”，婺剧徒手对打程式。开始时，双方拱手，然后，各自“整腿”、“整手”，动作节奏由慢转快，蹉步，“过合”，甲拉乙手“加官”，乙扫甲“扑虎”后用脚踩甲头，甲翻身抬左腿踢乙肚子，乙跃起“坐跌”，此为一跌；甲冲上拳打乙头，乙猛踢一脚，甲走“抢背”，为二跌；乙赶上脚踩甲头，甲踢乙臀部，乙跃起走“硬屁股坐”落地，为三跌。接着甲上步用右脚扫乙脚，乙一脚抬起，一脚“扫堂”，甲乙“扫堂”打圈，一高一低，反复数次。双方用手左右交叉互击三下，“么二三”，“下马跳”，作为转折。甲打乙头上一拳亮相，乙打甲肚子一拳亮相。甲又作挖乙眼睛亮相，互易其位。每一个动作完毕皆静止做各种造型，如双手劈刀、护下身、虎豹头、点穴位等。每个对阵动作往往在云手、翻掌等曲线表演动作后，用一直线动作，如双手平扫、双拳下击等以显示其力量，然后定型静止片刻。在做直线动作的同时，又往往配以顿足，以加强其强烈气氛，从而形成婺剧粗犷独特的风格。与京剧武打中的“手串子”迥然不同。结束前，乙方上前用拳猛打甲方腰部三拳，甲猛掌打乙胸部，乙退至下场门亮相。此技多用于打擂、比武。如《救驾打擂》、《神州打擂》、《马武夺魁》、《打郎屠》、《劫马擒史》等剧中皆用之。

连环盾牌　婺剧武打程式。据传，盾牌之舞来源于明戚继光亲编训练义乌兵的盾牌

操。婺剧的盾牌全用厚牛皮制成，圆形，上画虎头。盾牌兵上场，一般均左手持盾，右手操刀，动作健悍粗犷。盾牌开打，常用于两军对阵，一方持矛，一方持盾。矛方长于“把子功”，走上三路；盾方擅用“毯子功”，走下三路，矛刺对方头，盾削对方脚。“连环盾牌”则更为丰富，多为单人对打，一个连一个，甲乙对打，甲败则丙上，乙丙对打，乙败则丁上，故名“连环”。所用武器亦更为多样，盾方除一盾一刀外，有双盾等，矛方除长枪外，又有双刀、双拐、流星等。对打紧接，花样繁多，舞姿刚劲。

开　霸　即起霸，婺剧表演程式。起霸，各剧种皆有，但婺剧之起霸，两臂平肩上下摆动，形如提线木偶；有时曲腿亮靴底，粗犷古朴，别具一格。而且，不同行当、角色和剧目，又有不同的特色，如带翎子的武旦、花脸等的开霸，有一套优美完整的耍翎程式，称为“桃花霸”；《铁笼山》中姜维的开霸，有“魁星踢斗”、“抱金印”、“苏秦背剑”、“举石鼓”、“提石锁”等连贯的表演动作，称为“姜维霸”。此外，如《玉灵符》中项羽的“虎爪霸”、《别姬》中虞姬的“朝笏霸”、《三打王英》中王英的“蝴蝶霸”等，均各具特色，与众不同。



纺棉花　甬剧旦脚表演身段，演员盘膝而坐，右手作握纺车摇柄状，按顺时针方向以十五公分为半径画圈，圈不可时大时小或快慢不匀，不能变形，手上要显示一定份量，使观众感到纺车轮飞转的真实感。转动时，左手以拇指、食指和中指作捏棉絮状，无名指、小指作兰花状，随右手的转动，从左上方至左下方时高时低地移动，以示棉絮被右手的纺车拉出缕缕棉丝向纱锭上缠绕；除左右手的舞动外，目光和神情时时要留意正前下方无形纱锭的转动和棉纱的情况，时而还要表演纱断、停车、倒车、打结头等动作。此身段表演特点在无任何道具，全凭虚构，却又十分逼真。《阿狗科堂》中童养媳用此身段，以男旦筱阿友表演最佳。



一马双鞍　宁海平调和台州乱弹高腔剧目《金莲斩蛟》之特殊表演身段。表现一对相爱的青年男女刘邦瑞和宋金莲同骑一马奔逃。演时两人屈膝成八字，半蹲，形如四条马腿，女前男后。行动

时，背贴着背，男女的上身均向后倾，两力合并，互相支撑。男脚向前推，女脚往后靠，女被男背推之挥鞭前进。此动作是前辈艺人根据剧情的规定情景，在“趟马”程式的基础上创新而成。（见上页图）

叠罗汉 绍剧特殊表演程式。源于民间杂技，种类繁多，其中“打大桩”就有大、中、小三种。大型的由九个人分三个组，每组中的一人作为底桩，第二个人骑于底桩人的肩上，第三个人则骑在第二个人的肩上，成一“高灶”形，把三个组，即三个“高灶”形并排在一起，相互手挽手地站着；再用二人，与两边“高灶”形的底桩者挽住手，双脚摆以跨越之势，后再用一个人在中间“高灶”形的底桩者腰身上用双脚钩住，挺胸昂首而起，在他背上再骑上手捧圣旨的少儿，形似一座石牌坊。叠罗汉还有“抢荷花”，“立荷花”，“种荷花”，“仙人桥”，“磨旋”，“骑牛马”，“窜刀火”，“一条龙”，“一柱香”等叠法及造型。此技用于《目连救母》等剧。



抱瓶滑雪 宁海平调、台州乱弹生脚表演身段与特技。系吸收民间艺术“跳火判官”之表演身段发展而成，专用于《金莲斩蛟》一剧。表演时，演员手捧巨型宝瓶，并且不断颤抖，以单腿为重心，另一足提起，作金鸡独立，或小圆形划步，或躬步侧身滑行（可滑出丈余），或劈岔跨步，或悬越抢背，或鹞子翻身等，以表现在风雪中奔走，身寒路滑，跌倒爬起，艰难前进之状，而上身则始终保持端正，瓶不能落地。此表演动作，与花脸行“跳大判”近似，移用于生行，且与抱瓶颤抖相结合，突破了生行动作缓慢、幅度较小的传统程式，使之柔中含刚，别开生面。



龙形、龙步、龙爪 宁海平调、台州乱弹净脚表演身段与特技，专用于《金莲斩蛟》一剧。剧中李蛟（净扮）系独角龙，为表现龙态，行走时，演员下身端正，上身作左右摇动扭曲身段；每走一步，均需一脚踢前袍襟，一脚踢后袍襟，使袍襟前飞后舞；双手十指勾曲呈爪状，与龙形、龙步紧密配合，给人以奔腾飞舞之感，十分优美、刚健。（见下页图）



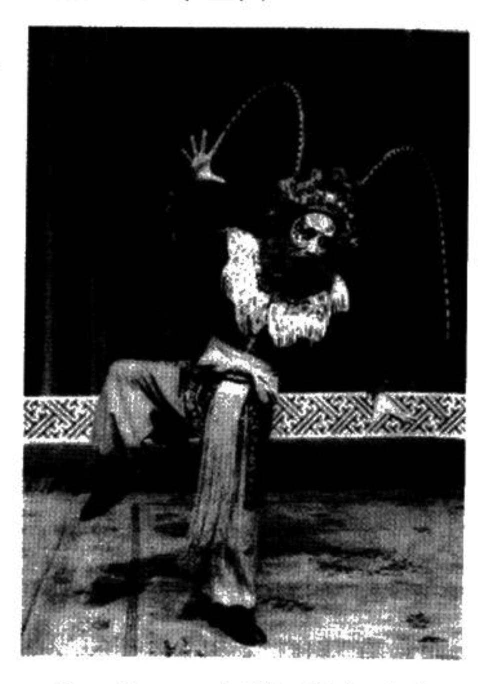
挑　水　甬剧《双磨豆腐》中潘大佬专用的挑水身段与特技。道具用一根漆成黄色的薄竹扁担，长一米余，宽三厘米。两只红色小桶，高三十厘米，上有横梁，以绸带系于扁担两端。去河边时要表演出是空桶，步履轻松，神态悠然，双手轻提系带，不使扁担下弯，轻轻地摇晃着两只小水桶。至河边，身向后仰，脚尖点地一步一步地下台阶；舀水时，先右手提一只桶弯腰荡去水面污物，舀满水，左手压住另一只桶，屏气，提桶，要涨得面红脖子粗，显示这桶水的份量。放桶，再以左手舀满另一桶，不放下；正肩，调整前后重量，双手抓紧系带往下拉，使扁担两头向下弯；然后，起步登阶，这时头向左歪，右肩高左肩低。屏气，暴出青筋，低头下看，提腰身略前倾，水桶不能晃动，抬腿要高，脚板着地，小腿肚肌肉突起，艰难地登完台阶停步，透气，换肩；之后，以快速小步行进，双膝略弯，双肩上下有节奏地耸动，扁担一弯一翘，边哼着顺口溜一路回家。

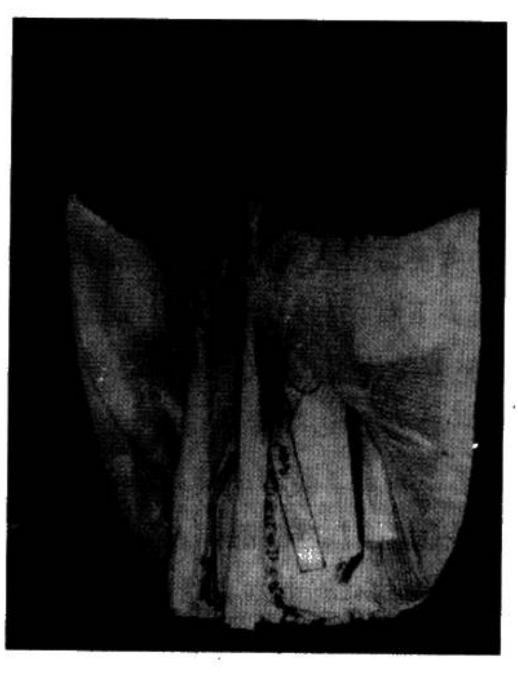
红　拳　婺剧净脚武术表演身段与特技。其套路称做“开四门”，每门动作都有定名。如“七星挂”、“虎翻身”、“朝皇腿”、“凤藏身”、“龙戏水”、“童子拜观音”、“十八罗汉闹天庭”等等。共有三十六套路。近渐失传，无人能做齐整套动作。婺剧《肉龙头》中表现赵匡胤十八般武艺皆精，有打红拳表演，这不是单纯的武术，而是有唱有打，边唱边打的戏曲化表演。既要表现出武术的功架气势，又要表现出戏曲的音乐节奏感和舞蹈美，难度较高，如“朝皇腿”，演时一跃身凭单脚尖踮着桌子（即龙案）边沿，全身顿成凌空旋转之势，翻身后一跃下地，接着又是一个“乌龙绞柱”起身等连贯动作。前辈艺人吴卸根最擅此技。

鹅行鸭步　绍剧丑脚特有的表演身段。演时弯腰挺胸，昂首伸颈，双手臂状似弹弓，两腿成曲形，两腿摆作外八字式。头一伸一缩，身子一摆一摇，两脚一步一拍。步法分快、慢两种：快步时，一颠一晃形似鸭状；慢步时一摆一摇却如鹅形。用于表现纨绔弟子寻欢作乐得意洋洋之态。王茂源最善此技。

雀　步　宁海平调和宁昆丑行步法表演身段与特技。在圆场中模仿麻雀的移行、跳跃之态，故称"雀步"。"雀步"有两种：匀移雀步，膝盖伸直，两腿紧并，重心在脚跟，步步前移，两腋紧夹，上身随步移节奏左右摆动。要求均匀、紧密，如麻雀边行边寻找吃物状，形象逼真。一般用于短衫丑，以表现丑脚的幽默、诙谐、风趣、傻呆。跳跃雀步，膝盖弯屈，两腿紧并，跳跃前进，每步跳跃十五至三十公分之间，两腿同时起步，脚跟先着地，脚尖点着。灵活、轻巧，如麻雀跳跃状，一般用于短衫丑、丑婆。宁海平调《碧玉簪》中阿林娘追打阿林时即用此技。宁昆《雁翎甲》"盗甲"中时迁出场，亦用之，以示其飞檐走壁，身轻如燕之态。

蝴蝶步　婺剧特有之舞台步法和身段。有三种走法：一，左腿向前横折九十度，手臂向左做"顺风旗"，右腿向右前横折九十度，手臂向右做"顺风旗"，左右交换跳跃前进，表示上山。二，左腿向右后上方踢九十度，手臂向右做"顺风旗"，右腿向左后上方踢九十度，手臂向左做"顺风旗"，左右变换跳跃前进，表示下山。三，两臂平举上下摇摆，走八字，到台中蹉步前进，左右交换。此步为婺剧《三打王英》中王英所用。由老生应工，因王英外号为"飞毛腿"，故开红蝴蝶脸，其表演均仿蝴蝶造型，上山下山均用"蝴蝶步"，似蝴蝶翩翩起舞，独具风格。（见下左图）





蛇　步　和剧、婺剧、宁波昆剧特有的步法和身段。双手各执彩裙一角向左右上方举起，上身挺直，两腿靠拢，蹶臀收腹，双膝略屈，脚跟与脚掌分先后着地，碎步向前行走。行进时，必须左右斜走成"之"字形曲线前进；同时身子高低起伏，高时踮脚，膝仍微屈，低时微蹲，身仍挺直；全身亦作"之"字形左右扭动，有如蛇身。蛇步的要领是三"曲"：步法"之"字形左右曲线进行，两腿"之"字形上下曲线起伏，身子"之"字形左右曲线扭动。《断桥》表演用此技。蛇步有时亦可横着走，有时可加小跳步，以示游动时的猛劲。如《断桥》中小青追许仙时，突然小跳步，身子先半蹲，迅即全身由低到高扭动，至踮脚伸颈，脖子急速

左右扭动(似新疆舞)，酷似眼镜蛇前半身突然竖起，寻找进攻目标。此技为和剧陈美娟、陈娟弟，婺剧倪志萱、金凤茶所最擅长。瓯剧与宁波昆剧亦采用之。宁波昆剧《水斗》、《断桥》中用“蛇步”(当时称“蛇行”)，比和、婺剧早。(见上页右图)

矮步、打蹲坐　浙江各古老剧种都有的一种表演步法。



矮步，用以表现侏儒矮人，或表现暗中跟随窥探。可分二种：一种为半蹲，上身直，双腿并拢，全脚掌下地，行走时半脚前进。身体左右摇摆，越走越快，称为“半矮步”，婺剧《打郎屠》中的鲍七婆就用此步。她胸系长裙，为不让脚露在外面，使裙拖地；手拿拐杖。走路像风吹残烛，摇摇摆摆。与店小二对打时则动作俐落，老当益壮。在追击时则由慢到快，左右摇摆，双手提裙，挺胸凸肚，活像一只企鹅。艺人袁根生演鲍七婆以此技见长。另一种是双膝向前并拢下蹲，大腿贴着小腿，上身提气，用脚尖奔走，称为“全矮步”。婺剧《光普卖酒》中的焦光普，《景阳岗・游街》中的武大郎即走此步。昆剧、绍剧、台州乱弹、甬剧等剧种亦用此技。

打蹲坐姿势与矮步近似，行走时亦双膝微曲，身体略蹲，人体比矮步表演略高，其作用各不相同。如《寻亲记・后金山》中之张千(副末)对解差张禁走此步法，表示恭敬。《千钟禄・搜山、打车》中之程济(副末)用此步法，则表现是在崎岖不平的山路上追赶建文帝。《翠屏山、夺山》中杨雄(副末)用此步法，表示走山路。《精忠记・扫秦》中疯僧(小丑)用此步法，是象征有疯瘫病。另外在有的旦脚戏里也用此步法，如《渔家乐・藏舟》中之邬飞霞，《双珠记・投渊》中之郭氏等，前者表示小舟不稳，后者则示山路崎岖。

鹤　步　宁波昆剧老生特有的台步。演时上身微向前倾，略蹲，走八字步，犹同仙鹤大摇大摆。如《鸣凤记・河套》中之夏言太师，出场即用此步，表现其衰迈老态。

龟　步　宁波昆剧老外特有的台步。演时缩头缩脑，臂、腿均作收缩态，并作划动状，步法缓慢前挪。如《翠屏山・醉归》中的杨雄即走此步，活现出一个醉汉身重脚轻、醉眼惺忪的神态。

捏　诀　松阳高腔的手(指)技表演。为《夫人戏》中陈十四娘(花旦)所专用。源于道教法事中的手诀。经演员变化发展形成戏曲化的动作程式。每逢收妖除魔场面，演员手擎令刀，吹响龙角，口诵文辞，踏步起舞，然后作捏诀表演。捏诀原有三十余种，现存十种。即“渡桥”、“铁板盖”、“水龙锁”、“青阳锁”、“翻天覆地”、“祖师本师”、“上天五虎”、“扑地五

虎”等。捏诀都配在“舞步”的首尾，用手式点明表达的含意。“舞步”，分为“二点罡”、“三点罡”两种。在“南庄庙救法通”一场戏中，陈十四夫人（即陈贞姑）为救兄时用之。

顶　灯　又名“滚灯”，婺剧丑脚表演特技。如《滚灯》剧中的赖子，好赌而惧内，一日输光回家，被妻剥光上衣，痛打一顿。适有人唤其妻外出，妻担心赖子趁机溜走再赌，便命赖子跪着，头顶盛米之碗，米中插一只点燃的蜡烛。赖子旧性难改，见妻走后，搬过条凳一张，独自赌起纸牌来，头顶着灯，时而穿凳，时而卧地转身。忽闻妻归，收牌失手，打翻头顶之灯，又遭妻打，最后发誓，永不再赌，夫妻重归于好。又有“双滚灯”，戏中增加邻居一赖子，剧情及表演与“单滚灯”相近，但更丰富。小花脸筱兰英最擅此技。

耍佛珠　婺剧、昆剧小丑表演特技。系用肩部和颈部的巧劲儿，使一串佛珠在颈上由慢到快地旋转；再从颈上滑旋到肩上，以肩部耸劲将珠串甩到空中，恰好落回到肩上。依前再在颈上盘旋数圈至肩抛到空中后，则用脚接往，并继续旋转。最后，突然一蹦，珠串被抛到后台。《僧尼会》中，小和尚逃下山时，用此技表现他即将摆脱佛门羁绊的欢快的心情和活泼风趣的人物性格。（见图）



丢盔回盔　婺剧“三合班”老生盔帽功特技。《临江会》中，曹操遣二使者来东吴下书，周瑜见书中措词傲慢，怒斩一个，放一人回报，以示军威。鲁肃不解，则问周瑜，周瑜怒中带讥地回答：“斩了一个，乃是军家号令；放掉一个，叫他去往曹贼那里通风报信。连这点都不明白？你与我坐下！”说着朝鲁肃一拂袖，鲁肃不胜惶恐，头猛一仰，将乌纱帽凌空飞起，然后跌坐于椅，而纱帽正好歪着落戴在他的头上。运用此技表现了鲁肃惊恐、狼狈之状。《盗令三挡》中的秦琼亦用此技。艺人胡方琴、潘池海最为擅长。

颤　脸　婺剧脸部表演特技。指脸部肌肉颤动，有两颊双颤、一颊单颤之别。双颊颤，如《水擒庞德》中庞德被周仓所擒，宁死不降，关羽惜其英勇，横刀不斩，此时，庞德两眼凝视刀口，两颊肌肉上下颤动，然后引颈自刎，以表现其既不屈服又有几分惊惧、紧张的复杂心情。单颊颤，如《义虎案》中惧内之县官（丑），在审案中忽听太太呼唤，此时，他半边脸颊微微抖动，然后急向室内奔去，以表现其闻声胆寒，不敢不尊而又官架难下的尴尬心态。有时，颤颊与颤腮相结合，先颤动两腮或一腮，然后颊部颤动。如《打灶分家》中的田二（净），在与弟媳吵架过程中运用此技以表现其忽怒忽喜、憨厚风趣的性格。婺剧丑、净颇讲究颤脸功夫，其脸谱鼻沟线条又特别鲜明，故脸部一颤动，可使脸谱由死变活，表演更为生动。

变　脸　婺剧脸部表演特技。分自然变脸、抹脸、吹脸、扯脸四种。自然变脸，是演员化淡妆，运用憋气技巧，使脸色霎时变红、胀紫、转青、变灰。如《临江会》中周瑜欲杀孔

明，孔明不但未死，反讥笑之，周瑜脸色霎时气得通红；继知刘备所为均是孔明安排，脸色又由红变紫；眼看刘备安然渡江，自己却束手无策时，又气得脸色由紫变青；最后，口吐鲜血，脸色又由青变灰。小生“小牛”饰周瑜最擅长此技；老生金李堂饰《七星灯》中的孔明，老生叶阿苟饰《九件衣》中的李文斌，小生王金龙饰《三官堂·踢宫》中的陈世美，均擅此技。抹脸，是演员在观众不觉察中用油彩涂抹脸部，使角色脸色变化的一种技法。如《火烧子都》中子都冒功暗杀了颍考叔，凯旋途中突见颍考叔鬼魂（幻觉），大惊，演员在火彩配合中走“抢背”时迅速抹油彩，使整个脸部立即变为红色；进城时，又一次看见颍考叔，则在火彩、“抢背”中由红变黑；最后在金殿庆功宴上，再见颍考叔，利用饮酒遮袖的一霎那，用吹脸技巧，使脸部由黑变金。要领是：子都双手托着靠肚上场时，右手已带红油彩。因手在靠内，观众看不见。待火彩一起，演员在走“抢背”的同时，右手将红油彩迅速从右颊顺时针在脸上抹一圈，然后由额至眼窝，鼻窝沿鼻梁向下一捋。这一抹一捋不但要在“抢背”的短暂时间中完成，而且要抹得既满且匀。向下捋时，双眼应微闭，若闭得过紧，脸上就会出现花纹。变脸完，演员又需迅速立起，双手伸进靠内，托住靠肚作惊惧发抖状。此时得从靠肚后一专缝的小袋中取出抹布，将右手残留的油彩抹净，然后方能将手伸出。继变黑脸，方法与前同。传统演法子都只变红、黑、金三色，后来演员尽量发挥，竟有连变白、粉红、大红、绿、紫、黑、金七色者。艺人“小牛”、张新钱善用此技。《活捉三郎》中张文远一角亦用此法，以艺人应阿尧、筱兰英为最佳。吹脸，是将粉状颜料利用口吹使其粘在脸上的变脸方法。吹脸，演员脸上必须先有油彩，方能粘住，故往往在抹脸后使用。如《火烧子都》最后一次变脸，子都在庆功宴上举杯欲饮时，杯中先放好金粉，杯口斜朝脸部，演员利用遮袖饮酒之机，用口一吹，金粉飞洒脸部，即变成金脸。扯脸，是利用带色织物，事先缩于额上，变脸时转身迅速拉下即成。婺剧中的扯脸只有一种，即利用绉纱扯黑脸，如《玉蜻蜓》中申贵升临终时，头向桌下一低，将绉纱扯下，蒙住整个脸，因绉纱半透明，五官似见而不见，呈死灰色。此技王金龙最为擅长。后因效果过于恐怖而不用。

耳　功　婺剧耳部表演特技。以耳朵上下抖动来表现人物内心活动。如《蒋干盗书》中之蒋干（丑饰），伪装酒醉与周瑜同榻而眠，忽有人唤周瑜出室，向他密报军情，蒋疾起窃听，一手遮耳后，耳朵上下抖动，以表现其急欲听清，探听机密的心态。此技难度较大，名丑徐东福最为擅长。

眉　功　婺剧丑脚眉毛表演特技。分颤眉、错眉两种。颤眉用以表现内心紧张，如《乙保写状》中之何乙保，闻金翠莲要往苏经略处告状，一呆，然后颤眉，以表现其惊慌失措的神态。错眉，双眉右上左下，左上右下，互相交错抖动，表演时往往与转眼并用。多在表现人物遇疑难谋心计时用之，如《西川图》中张松，《祭风台》中蒋干均用此技。

眼　功　婺剧眼部表演特技。种类较多，以下几种较有特色：

转眼，两眼作顺时针或逆时针方向大幅度转动。有时飞转，有时缓转。如《水擒庞德》

中周仓(二花脸饰)提青龙偃月刀亮相时,两眼急速转动,以表现其威猛。《三闯辕门》中夏侯惇(丑饰)难敌张飞,伺机想溜,先两眼缓慢转两圈,继以左右平扫,并配错眉动作,表现其诡计多端。

翻眼,眼睛往上一翻,只见两眼全白,一般用于表现睁眼瞎子或突然昏厥。如《马武夺魁》中,吴广佬(丑饰),用翻眼表现"睁眼瞎";《僧尼会》中小和尚(丑饰)装瞎子算命时亦用此技。

斗鸡眼,将两眼珠集中到鼻梁两侧,以表现人物惊惶、焦急、气愤的情绪。如《九件衣》中知县李文斌(老生扮),见公堂上两人被他误判而自杀,惊恐万状,便用此技。他先用"斗鸡眼"配以颤须,然后做"后僵尸"昏厥倒地。

单瞟眼,一眼正视前方,一眼斜瞟另一方。如《崔子杀齐》中齐王(丑饰)去崔府探病,一眼正视崔杼,另一眼斜瞟崔妻与之调情。此技难度较大,名丑应阿尧最为擅长,堪称一绝。

鼻　功　婺剧鼻子表演特技。以掀鼻、吸鼻两种较有特色。掀鼻,是鼻孔张开,往上耸起,配以两侧肌肉抖动,以表现武夫狂怒,多为花脸行使用。如《狄青比武》中的王天(化名胜实败),气怒交加时即用此技。吸鼻,是两鼻翼突然吸住,不见鼻孔,成瘪鼻,多与"斗鸡眼"配合运用。如《草船借箭》中的周瑜中计后,即用此技,以表现其大出意外的惶恐心情,突出他气量狭窄的性格。

吃蛋吃面　婺剧嘴部表演特技,多表现村夫、村妇粗鲁吃相。如《沙陀国》"送亲行礼"一折,李克用为义子李存孝娶亲,丈母娘(丑扮)亲自送女前来。主人端来一碗面条,上放十二只剥了壳的熟鸡蛋。乡下妇人不识礼数,她肚子已饿,端起碗来,一口一个,先将十二只鸡蛋吃光,然后抓起面条嘴一吮,一碗面条全部下肚,表现其"狼吞虎咽"。此技一在演员功夫,二在制作窍门。面条在用长、细而韧的"索面",煮得既不生又不过熟,煮好后,捞去短面,只用七八根特长的面条,仔细地盘在碗中,面头盘在正中。吃时抓起面头往嘴里一放一吮,即全部入肚。看起来既长而多,实际量并不多。鸡蛋不能煮得过老,也不能太嫩,要求蛋白刚成形而蛋黄未凝,俗称"溏心蛋"。这些蛋都必须由扮丈母娘的丑脚演员自煮自剥,方能分寸得当。如此可观的蛋、面,加上演员吃得很快,便有喜剧效果。一般需当地"头首"(负责人)备好蛋、面,外加赏金,才肯演出。1949年后,因粗俗而停止表演。

七孔流血　绍剧表演缢死特技。专用于传统剧目《百花台》中。豪绅莫贵,嫌贫爱富,逼女改嫁,其女莫瑶琴不从,莫贵将女勒死。瑶琴被缢时在挣扎中向后下腰,把早就含在口中的"洋红水"(红色颜料水)的三分之一,以舌尖控制,使其缓缓流至左右双眼;又以三分之一用同样的方法流入左右鼻孔;然后直起身躯,使还余留口中的"洋红水",由两边嘴角流下,现出七孔流血的惨状。后因形象恐怖而停止表演。

耍　牙　宁海平调、台州乱弹嘴部表演特技,用于《金莲斩蛟》一剧。鸡鸣山寨主"独角龙"李蛟,凶狠残暴,形象丑恶,似人非人,似兽非兽,青面獠牙。表演时,嘴里含獠牙(牙



长约二寸，取于大猪的下巴骨牙，磨制而成），做各种耍牙动作，同时又唱又念，皆不受影响。登台出场前嘴里已含进部分獠牙，演出过程中逐步加到十颗（不使人见）。以舌为主要动力，齿、唇、气为辅助以完成表演动作，要求露"二颗能唱念，四颗时隐时现，六颗翻上滑下，八颗时伸时收，十颗忽无忽有"。根据情节需要，时而上下歙动，时而左右扇开；摇荡戏谑时，如蛇吐信；狂怒暴跳时，倒竖两颗利齿刺进鼻孔；得意时咬牙，"格格"发响。"耍牙"动作变化多端，能突出刻画人物凶恶贪婪的性格。台州乱弹表演时，一般用两副牙（四颗）。婺剧《破洪洲》中之白天佑，《精忠记》中之粘罕等角色亦用此技，一般只耍两到四颗牙。

咬　发　婺剧甩发表演特技。演员将长发圆甩几圈后，不用手帮助，光用头将发甩到口边时一口咬住。多用于表现人物激愤心情。如《丝套党》中卢姣容"刑场劫夫"一场，在祭夫时突然咬住头发，夺刀救夫；《米糯敲窗》中王金贞重见以为忘恩负义的丈夫时，运用此技，欲与夫拼命。前有艺人罗阿寿擅演；后有名旦徐汝英擅演。

嘴　功　婺剧嘴部表演特技。分叠嘴、荷叶嘴、颤嘴三种。



叠嘴，上下嘴唇左右交错，反复叠动；多为丑行表现处境尴尬时使用。如《僧尼会》中小和尚见尼姑有意于他，便说了句"正好两下配成双"。谁知小尼姑突然板起面孔，小和尚十分尴尬，即用此技。

荷叶嘴，上下嘴唇全部外翻，形似荷叶。常由丑行使用，表现人物的蠢、傻、自鸣得意和自作聪明。

颤嘴，下嘴唇急速颤动，多为小丑使用。《僧尼会》中小和尚内心紧张时用此技；《打郎屠》中鲍七婆表现老态亦用此技。

点　烛　婺剧手上表演特技。吸收魔术技巧而成，专用于《玉蜻蜓》"游魂打镜"一折。富家子申贵升病危在尼庵，临终时，神智恍惚，张嘴痴笑。尼姑志贞，见状惊恐，急将烛火吹灭，谁知申之双手向烛台一捧，烛又复明。志贞再吹灭，申再捧又亮。其诀窍在申贵升手上，他右手大拇指与食指之间，夹着一个手指粗、一寸长点着的纸捻，当志贞吹灭烛火

时，烛芯红火并未灭，申用手去捧，实将纸捻上的火去点燃烛芯的火，故烛光又明。艺人王金龙擅此，后失传。

打飞锣　婺剧表演特技，为《打花鼓》所专用。凤阳农民夫妇，逃荒在外，靠卖艺度日。他一手拿锣槌，一手拿锣，边唱、边舞、边打锣。唱、舞中把锣抛到空中，在锣将落下时，速打一下，然后接住又打。连续地抛一下，打一下，越抛越快，越打越急，有时把锣由背后抛向空中，转身敲打。难度更大的是把锣抛到半空时，双脚跳起打锣，再转身下地接住。飞锣变化多端，节奏性强，将打锣表演和舞蹈身段融为一体。艺人王有海擅长此技。

抖　剑　婺剧表演特技。演时左手握住腰间宝剑，依靠臂膀的暗劲，使剑自动地慢慢出鞘。待剑身露出七、八寸时，加以控制，然后以同样的方法，使剑身缩回。此技要求用暗功，全身纹丝不动，使观众看去，犹如宝剑自动出鞘。《曹操逼宫》中的曹操欲杀死皇后，与皇帝对话时运用此技，这是曹操欲杀不杀矛盾心理的外化，极有特色。

抛叉、滚叉　婺剧、和剧的表演特技。叉头用铁打成，十分锋利，木柄长一米，叉尾扎彩色球。需六个演员配合演出。《大补缸》中，缸精变成美女，陷害人命，观音派“飞报”调动五位神将收服时即用此技。共有六种抛法：

“抛满天星”，开打“杀四角”后，四神将站立台四角，神王站立台心正中桌前，精怪在台中翻筋斗时，神王与四神将互相抛接钢叉。

“抛台柱”，精怪翻筋斗上，靠左台柱。身方站稳，神王迅速在出场口一叉直向精怪额头抛出，精怪双脚一曲，叉从头顶飞过横插在左台柱上；这时精怪又一个筋斗翻到右台柱前，神王跃上，拔出钢叉，抛向右台柱，钢叉在精怪头边或身边钉于台柱上。

“抛头”，神王和精怪开打“派过场”（过合），神王扫精怪“扑虎”，接着急转身，将叉抛出，精怪未及起立，将头一缩，钢叉离精怪头数寸，直插在台板上。

“抛背叉”，二人开打后背靠背站立，神王把叉由头顶向后抛出，钢叉越过精怪坠落，直插在其面前的台板上。

“抛五梅花”，开打后精怪被打倒在地，仰面躺在台板上，头朝外，脚朝里，手脚放开成“大”字形；神王迅速跳上台心桌上，面朝里，背朝台前，在桌上向背后连抛五叉，准确地插在精怪的头顶和两手尖及两脚尖五个方位的台板上。表演此技时精怪只能躲避，不许用手接叉，难度特大。接着，五神将上场，把精怪绑下。抛叉结束。婺剧艺人吴小根、鲍济富、金永通擅长此技。和剧称之为“飞叉”，用于《金钱豹》一剧。金钱豹率四小妖，各执飞叉（飞叉长七十公分，叉头分三个叉，其中间之叉呈三角形状，极为锋利。叉尾饰以红缨，并装有两枚活动的大圆盘，铮铮作响）与赤手的孙悟空打斗。叉叉飞刺悟空，悟空迅捷轻巧地接叉甩叉，五把叉满台飞舞，最后五叉一齐向悟空飞刺过来，悟空缩头避过，五叉齐钉入悟空头边的台板上。艺人杨阿土、林阿水善此技，百演不差。

婺剧中另有“滚叉”一技，《肉龙头》中赵匡胤（净脚扮演）借献演十八般武艺为名，乘机

刺杀刘化王，即用此技。主要有滚、抛、停等动作。滚，叉在左右两手臂上交替滚舞，亦有两手抱成圈形，叉在其中滚舞，以及叉从背脊到手臂的滚舞等。抛，叉从手臂上滚舞再抛向顶空，又从顶空接回到手臂上连续滚舞。挑，叉从身上滚至脚上，再从脚背挑到手臂上继续滚舞。停，叉柄垂直停在大拇指背上旋转。滚叉有“苏秦背剑”、“魁星踢斗”、“白鹤展翅”、“后踢斗”等式。表演时无音乐伴奏，只闻叉声铮铮作响。

背身踢靴　调腔扑跌表演特技。多为正生使用，表演时，演员一个跌坐，同时一足上翘，踢靴从脑后而过，不偏不倚正好落入预设在九龙口台柱上的竹篓之中。艺人潘岩水饰《铁冠图·煤山》中的崇祯，善用此技，以表现亡国之君日暮途穷的狼狈相。绍兴调腔艺人陈连喜亦擅此。他演崇祯在煤山自尽时，身立高台，一提足，把高靴踢甩至下场口管盔头者手中，别具一格。

踢　鞋　婺剧、瓯剧、和剧常用的扑跌表演特技。演时趿拉着薄底鞋，惊慌奔跑，先是右脚向右一滑，迅即向前踢，鞋子飞出，平平稳稳地落于头顶，然后四处找鞋，偶一低头，鞋落下，拾鞋穿上。《黑驴报》中范仲禹出箱复活而疯，就用此技表现其魂不守舍。《断桥》中的许仙，逃下金山后，见到杀气腾腾的小青，吓得胆战心惊，亦用此技，表现其惊恐、慌乱。

踢　剑　婺剧武生表演特技。表演时先是甲佩剑于腰，剑鞘在前，剑柄在后，左手托剑鞘，使剑身平而向后下微倾，面朝乙站；乙躺于甲面前地上，双手撑地，左脚曲起，用右脚使劲朝剑鞘踢去，脚劲须向前下方用力，靠脚劲冲击剑鞘，使剑身脱鞘，向后上方飞出后回向前落下，在空中形成一条弧线，刚好落在乙前，乙顺手接剑。此技须两人密切配合才能成功。《光普卖酒》中杨八姐未知焦光普身份，在防身打斗时焦光普踢出杨八姐身上佩带的宝剑。此技为浙江婺剧团演员王亦凡、葛素云所创，所用剑亦为该团特制。后推广至昆剧等剧种。



爬　梁　婺剧武打表演特技，多为小丑、武旦使用。如《大补缸》中小偷七十二吊，吊死鬼要把小偷吊死，小偷就往台下逃躲，吊死鬼追到台下，小偷忙爬到梁上（过去庙台或戏园观众席中均有梁柱）。吊死鬼亦追到梁上，一追一逃，在观众头顶表演。此时观众往往随着起哄。小偷（小花脸扮），吊死鬼（武小旦饰）各尽其平生之技，表现“倒蜻蜓”、“吊手吊脚”等梁上功夫。最后两人又回到台上，一声鸡啼，吊死鬼只好遗憾离去。小花脸应阿尧、武小旦王樟起表演此技最为拿手。

翻九楼　永康醒感戏与道教法事活动相结合的高台特技表演。此活动每三年为一



轮，头年称“起九楼”，次年称“温九楼”，第三年才称“翻九楼”。第三年最为精彩，最为热闹。所谓“九楼”，是在广场中央挖两个深坑，立起两根十八米至二十四米长的木柱，俗称“九楼柱”。两柱长短不同，相差半米左右，两柱间距约一点三米，柱顶缚一横档，横档悬两条三米余长的白布。两柱之间，自下而上叠十张方桌，最后一张四脚朝天。第三年需演五天五夜戏，第五天为正日，上午进行“翻九楼”。表演者常为三人：主演者为法师（一般为醒感戏班小丑），带头边诵经念咒，边从地上沿桌倒翻而上，至桌顶再沿白布翻至楼柱尖，在柱顶做“金鸡独立”（单脚凌空而立）、“白鹤展翅”（腹顶柱尖，四肢凌空）、“竖蜻蜓”（抱柱倒立，双脚横伸近九十度）等高难度动作；另二人随法师边唱祭歌，边做各种动作，亦逐层翻到柱顶，然后以悬于横档上的白布进行吊颈、吊腰、吊臂、吊手、吊脚等凌空倒悬技巧动作，共有连续十八套，俗称“十八吊”。

倒插顺风旗　婺剧短打特技。俗称“蜻蜓叮屋柱”。用于《打店》中，孙二娘持二匕首与武松对打。黑暗中二人均在探测对方的位置，偶然二人相碰，孙二娘迅即将二匕首向武松掷去，武松一闪，只听“扑扑”两声，二匕首都明晃晃钉在台角的台柱上。武松当即反扑，孙二娘无处可躲，便跃身纵向台柱，只见她双手握住二匕首（其实是一手撑柱、一手抱柱），全身倒立在台柱上成“丁”字形，像彩旗挂在柱上，亦像蜻蜓叮在柱子上。此技从“举鼎”（倒立）变化而来。艺人李汝明，王樟起（武旦）均擅此技。

穿桌扑虎　金华昆剧、婺剧扑跌特技。演员坐于舞台中桌后，突然发劲蹿起，穿过桌面，“扑虎”落于桌前地上。此技一是起劲难，演员坐着，无凭借之力，如用劲过猛，容易踢倒椅子；二是穿桌难，要穿得高而远，不然将冲翻桌子；三是落地难，过桌“扑虎”双手与胸部依次落地，若技巧稍不熟练，便会擦破鼻梁和嘴唇。诀窍是：人双臂伏在桌上时，事先做好准备，左脚蹬在椅面上，双手按桌，脚手同时用力向前方一撑，像用弹簧弹出似的纵身蹿过桌面。如《九件衣》“公堂”一场，知县李文斌错断了案子，死了两人，吓得他魂魄出窍，便用此技蹿出案桌。老艺人叶阿苟最擅此技。昆剧《渔家乐》“刺梁”一折，邬飞霞用银针猛刺梁冀头部后，梁（大面饰）亦用此技蹿出桌子。



飞僵尸　金华昆剧、婺剧扑跌特技。演法是急走圆场后，突然全身平直向前上方腾

空跃起，然后全身同时落地。要求跃得高，落地轻，全身始终保持平直。此技最早出于金华昆剧，运用于《相梁·刺梁》，渔女邬飞霞刺杀梁冀后，相士万家春偕邬逃走。万用此技表示惊慌失措身不由己的狼狈情境。艺人陈明钱、盛元清均擅此技。婺剧《断桥》中亦用此表现许仙逃奔时的怯惧心情，《打郎屠》中，张豹被赵匡胤（后改周瑛）打败，欲逃进店堂时亦用此技。

翻帐蛮子　婺剧武旦扑跌特技。舞台上设一“大门帐”代表床，床后摆一桌子，演员双脚踩跷，进“大门帐”作就寝状，突然立于桌上，翻“蛮子”出帐顶，落地后紧接一排“小翻”。《阴阳界》中李桂莲、《红梅阁》中李慧娘均用此技。这一特技有三难：一是踩跷空翻比一般穿鞋空翻更难；二是演员立在桌上，无法借冲力，只能就地起劲，且要翻过齐胸高的帐顶；三是落地紧接“小翻”，一气呵成，不能用两股劲。艺人王樟起擅此。

打台面　瓯剧武戏特技。常在正戏演出之前表演，故称“打台面”。系由一系列杂技组成，有“上高”、“脱圈”、“衔蛋”等项目。“上高”，即在高台（用桌椅叠成）上表演，一人表演叫“溜桌”；二人表演的叫“双人合”。为显示惊险，往往从一张桌叠加到三四张桌，再加上椅子。在上面表演“拿顶”、“丹凤展翅”等动作。“脱圈”即身套三个或四个竹圈，从高处跳下，凌空迅速脱出圈子，安然降落台板上。“衔蛋”，则是口中衔一枚鸡蛋，又在手中，肘弯处，腋下左右各夹放一蛋，翻落时七只蛋完整无损，称为“衔七蛋”。有的演员或用手捧一小竹箕，内盛两升米或捧一碗水。表演时，人站在桌上高处，背向台前，后翻落地，水点滴不洒，米颗粒不倒出。后来又吸收“钻刀门”、“滚缸儿”等杂技，掺在剧中演出。乱弹新益奇班老艺人李湘，表演此技尤为精彩。他以三张桌子重叠，头顶椅脚，能自由旋转，双足几乎触着戏台天花板。竹马班老艺人曾广彬，身轻如燕，翻筋斗落地无声，人称“三两半”。

元宝旋子　婺剧毯功表演特技。需两人配合才能完成。甲腹部紧扎一面软盾牌，“扑虎”于地，继之，头与两手往上翘起，两腿亦向后翘起，整个人身只腹部着地，呈元宝状。乙拿棍直插甲颈边，靠棍头使劲带动甲向左或右转，越转越快，转到一定程度，乙提起棍子，甲靠惯性再转三圈，便称成功。《肉龙头·大盘殿》中赵匡胤用此技。

男　吊　绍剧、婺剧绳技表演。又名“男红神”、“七十二吊”。用于绍剧《目连救母戏文》。演时，一块长十八至二十米的龙头细布（即本白布），分两行悬挂于舞台顶层的毛竹杆或木梁中央。表演者勾男吊脸谱，赤膊，穿红色短裤，赤脚，在目连戏的〔嗐头〕（长号吹奏）及锣鼓声中上场。翻上吊布，须连续不断吊七十二个动作，故称“七十二吊”。先是两条布合在一起吊身体下部，如单锤、双锤、脱靴、金钩钓鱼、双弯钩、单弯钩、双脱靴、倒种荷花等。接着再吊腰身部，如蛟龙困浅滩、鸳鸯戏水、左右开弓、童子拜观音、开窗夜读、孔雀开屏、凤凰耍衣、劈大字等。吊完上身和腰部后，接着上梁，如倒挂紫金钟、蜘蛛放丝、金线吊蛤蟆、梁上眠、僵尸拜月、挺尸跌、卧鱼等。吊到“节外生枝”，为分布动作准备，待“垂柳倒挂”后，开始分布，分布后又进入了第三阶段的吊法，如前龙头、后龙头、睏尸、咬线、鲤鱼跳

龙门、游水、钻狗洞、落山虎、绕线等。接着就全身绕布转动，这个转动也有各种不同的招式，如一支笔转、蜂窝转、螺旋转、挺尸转、二龙出水转等。在快转时突然把两只脚伸进吊布圈内，双手放开，人身倒挂，让它快速飞转，成为二龙出水状，还有虾公转、蚯蚓转等等，接着吊三扑，双脚背钩住吊布，人身倒悬腾空跃起，向台前荡去。此后就又爬到布的上方坐下，仍在两个布圈里做动作，如前十字架、后十字架，朝天睏、金蝉脱壳、刘海戏金蟾等。接着又将吊布并成一条，再作结尾动作，直放双手倒悬布上形成垂直线，稍作停顿，再向上翻，如猢狲偷桃，再翻下来，后脑挂于布上，双脚双手全放直，这是最后的一吊，叫"悬梁自缢"。接着双手攀绳，身子再往上一提，下吊布，脚落地，七十二吊全部结束。

婺剧亦有此技，用于《大补缸》中，王合瑞归家质问其妻殷凤珠与捕快韩成通奸，其妻羞愧，进房正欲自寻短见时，见吊死鬼手舞足蹈前来找替身。这时有一小偷亦躲在梁上，见状救下殷凤珠。吊死鬼即逼小偷上吊，小偷乘机戏弄吊死鬼。在悬空的绳上，做出吊耳、吊鼻、吊额、吊后颈、吊发、吊手脚、吊腰等种种动作，因未将绳子勒到颈部，故吊死鬼始终没把小偷吊死。源出目连戏，艺人把它移用于《大补缸》。

剧 目 选 例

闹 判　调腔传统剧目。出自汤显祖《牡丹亭》第二十二出《冥判》，写胡判官审问杜丽娘鬼魂后，放其还阳。表演强烈、热闹，故称"闹判"。胡判官出场之前，锣鼓配以〔梅花牌子〕造足气势，先声夺人。接着鬼卒跳跃而出，分列两旁。胡判官随着一阵用〔目连号头〕吹出的哀远悠扬的乐声，腆着大肚，翘起臀部，手执马鞭，从九龙口以袖掩面慢慢倒退而上，来至台口，甩袖，踮脚，亮相。其貌狰狞，粗蠢，眉宇间透露出喜悦，开口唱〔点绛唇〕："十地宣差……。"至台口窥看，再至九龙口张望，接唱"要把善恶分"。然后跨鞍上马，以夸张的身段动作趟马、下马，趾高气扬步入公案。由于胡判官原先在阴司充作杂役，刚被破格拔擢上来，故在看公文、接印、耍印、拜印时，均表现出故作威严又极不自然之态。拜印时，他一脚跪地，一脚高高翘起，显得滑稽可笑。坐堂后即命鬼卒带上枉死城中赵、钱、孙、李四犯，罚作花间四友蜂、莺、蝶、燕，然后，随花间四友翩翩起舞。待到提女犯杜丽娘上场，杜的美貌竟令胡判官目眩神迷。他始则隔着公案俯身而窥，继而忘情地跳上案头瞠目直视。随着杜丽娘舒展徐缓的"鹞子翻身"，判爷一足支地，一



足后翘，一手持公文，一手执笔，不自觉地左右转了三圈，案上，案下，一美一丑，一柔一刚，相互映照，对比分明，构成了反差悬殊的画面。听了杜的诉说以后，他既怜其一往情深、至死不渝的爱情，又不信世间真有“因梦而亡”之奇事，遂命南安府花神前来对质。这段表演优美粗犷，粗中见细，刚里有柔，刻画了阴间狱官外丑内美、似凶实善的性格。在查明缘由后，他让杜丽娘走上望乡台，命鬼卒一锤将她打了下去，让其重回阳世与柳生欢聚。判官脸上露出由衷的喜悦，得意洋洋地下场。《闹判》为二花脸应工戏，新昌调腔剧团曾于1982年重排，老艺人王相成主教，刘运泉扮演判官。昆剧作《花判》，为名净沈传锟之代表剧目。

江边救驾　调腔《闹九江》中一折。演元末义军陈友谅拒听老将张定边的忠谏，被朱元璋军围困黎山，张率兵乘飞舟前往救驾，使其脱险。戏分以下三段：



第一段是救驾途中的群舞。张内唱〔皂罗袍〕“驾飞舟如箭离弦”，在紧密的锣鼓声中，率水军圆场急速上，全队一律身穿白衣，手执桨板和武器，边唱边舞。每唱一曲，变一次队形，一次停顿，时而呈“一”字形，时而呈“人”字形，变化多端，气势磅礴。尤其是整段曲牌一唱众帮或幕后齐帮，高亢激越，悲壮感人。此段戏始终以张为焦点，银桨飞舞，宛如波浪起伏，滚滚向前。他甩开银髯，拽袖踢袍，越走越快，犹如急风骤雨；水军尾随其后，越追越紧，宛若海上游龙，令人眼花缭乱，目不暇接。最后，张收步捋髯亮相，急驰而下。

第二段是陈友谅等人的翻滚武打。他与其女陈彩凤兵败而逃，敌兵紧追，且放起大火，前面又有大江阻隔，左冲右突，仍无法突围。这时，只见台上烟尘滚滚，杀声震天，败兵挣扎翻腾，死的死，伤的伤，陷入了绝望境地。他们懊恼莫及，哭诉无门，几度欲自尽而终不得。特别是在陈友谅痛苦悲凉的唱腔中，插入了四句“你为何……”的男女帮腔，代表观众提出质问，使剧中人与观众的感情融为一体，台上台下打成一片，取得了极好的艺术效果。

第三段是武打与舞蹈的有机结合。正当陈友谅走投无路欲投江自尽时，突然，传来一声“主公”的喊声。接着，张定边率水军飞舟而上，将陈救起。此时，陈喜愧交加，感激涕零。不等张安顿好陈上船。敌军已追至江边，纷纷跳上船来。张定边双目圆睁，怒不可遏，高举船桨，以桨击敌背，“啪啪”作响，一桨一个“抢背”，将敌兵一个个打下水去(过去演出时，敌兵上身赤膊)。然后，划桨离岸，飞舟如箭而去。敌军鞭长莫及，只得悻悻而回，在张定边造型亮相中闭幕。

此戏张定边一角，原为大花脸应工，老艺人杨荣繁擅演，技艺精湛。近年改为老生扮演，于粗犷中增添刚毅沉稳，唱腔比花脸潇洒苍凉。丁法安、张英正擅演此角。

赴 宴　调腔《西厢记》中一折，俗称“赖婚”。演崔夫人宴请张生以答谢，情节无甚变化，表演上却有两大特色：一是红娘更为活跃，更有正义感。如崔夫人要莺莺拜哥哥后，张生和莺莺都呆如木鸡，原剧是莺莺接唱〔雁儿落〕、〔得胜令〕抒发自己内心活动，埋怨母亲变卦。但调腔由张生唱了〔雁儿落〕首句后，两支曲牌全由红娘唱，而且先质问张生为何像个死木头，然后再唱：“谁承望即即世世老婆婆，叫莺莺做妹妹拜哥哥。”这段演唱，红娘满怀气愤，越唱越快，一气呵成，再加上幕后帮腔，很有气势。同时，配以云手、搓手、合手等手势，边唱、边舞、边表演，画面优美，情绪热烈。舞台节奏上，红娘的“动”又与张生、莺莺、老夫人之“静”，形成了鲜明的对照。二是增加了书僮偷酒喝，悲喜结合。《北西厢》的张生是无书僮的，调腔增加了个“琴童”。他开始对赖婚之事似乎漠不关心，当老夫人让莺莺以妹妹名义为张生敬酒时，张生接酒，痛苦不堪，难以下咽，持杯之手发抖，呆若木鸡，琴童即跪地仰头，用口接饮泼出的酒。后来，干脆接过张生手中酒杯，一饮而尽。当张生问他，是否偷喝了老夫人敬的酒时，他起初赌咒发誓赖说没喝，继又承认，故意与张生逗趣。赖婚是个悲剧场面，气氛沉闷抑郁，被琴童一搅，顿时大变。尤其是琴童说的是当地方言，更添喜剧色彩。但这个角色并非不知善恶，徒添笑料。在调腔中，是他先向老夫人直接提出为何“悔却前言”，然后再由张生提出质问。琴童几次偷酒喝，张生却木然不觉，正衬托出张生被一声闷雷击昏、神魂出窍的心境。老艺人俞培标擅演张生，赵培生擅演红娘，杨荣繁擅演琴童。



小 宴　昆剧《连环记》中一折。写王允请吕布赴宴，以女貂蝉许之，使其堕入连环计中。吕布以雉尾生（亦称翎子生）应工，通过一系列翎子功、水袖功和眼神表演，塑造了吕布勇而无谋的匹夫形象。

在大锣[四击头]中，吕布头戴紫金冠，左手撩白蟒，右手执马鞭，快步上场。至九龙口，以马鞭掏双翎，扬鞭抬头亮相。雉尾高挑，目光炯炯环视台下，威风凛凛，不可一世。进王府后，王允故意说：“方今天下别无英雄”，进行激将，吕布听后一愣，以右手抓袖，踏前一步，双目圆睁，略



露愠意，不服气地说了声："喔?!"王允假装未见，接说："唯将军尔!"这轻轻四字，吕布听后如饮甘露，他双眼微闭，得意地说："嗯!"但是，王允又故意说："老夫非敬将军之职"，吕布听后又是一呆，以为是看不起自己，反背双手将玉带向上翘起，反问一声："啊?!"欲待发作，又觉不妥，便低头看带，又抬头满脸狐疑地看王允，等待他的回答。王允故意讪笑，用手指在空中划个小圈，凑上前去，在吕布的玉带上"笃笃笃"轻弹三下，才说出："乃敬将军之才、才、才耳!"这下，吕布明白王允并非小视于我，而是把自己看作独一无二的英雄，骄矜之态顿时毕露。他随着王允的手指打转，再回看自己的玉带，与王允四目相对，"哈哈"大笑不止。继以右袖挥掸左靴，以左袖挥掸右靴，手舞足蹈，得意忘形。这四个层次的表演，通过王允的逗、抚、挑、哄，配以吕布忽怒、忽喜、忽呆、忽乐的情绪变化，有层次地刻画了他骄傲、自满、愚蠢、急躁的性格。

吕布与貂蝉会面是此剧的核心，分三个层次：貂蝉上场之前，王允先向吕布点明他头戴的金冠为貂蝉亲制，吕布听后，赞道："这等聪明智慧的女子确也难得。"同时，右手三指支桌，以颈晃动双翎，再挑起；又用手指轻抹鼻下，四指在桌上拂弹起来，初露爱慕之情，眼睛直勾勾地望着台前，着急地等待貂蝉到来。貂蝉上场后，娇羞地一声"温侯"，吕布眼睛一亮，迫不及待地快步冲至貂蝉身边，双手折袖，挽住貂蝉，睁大双眼盯住对方。接着便是小宴，王允吹捧几句后，借故避开，吕布与貂蝉由坐谈到定情，同拜天地。此段戏表现出吕布的轻浮好色。正值两人对天海誓山盟之时，王允突然撞进，吕布顿时无地自容，回身倒在椅子上，全身抖动，假装酒醉，进行掩饰。当他明白王允并没有责怪自己，反欲将貂蝉嫁与他时，喜不自胜，感激涕零地拜起岳父大人来。王允又故意打趣地问："温侯，如今你的酒该醒了啊?"吕布一个软腾步，以水袖掩面，"扑哧"一笑，答道："大人，小将是不、不、不醉的啦!"接着"哈、哈、哈"三声大笑。第三笑时，双眼斜睨王允，似乎说：你上当了。转身出门，回身折袖唱喏，再反身右手大幅度反折背袖，起右脚跨步腾左腿，撩蟒，高叫："得！带马!"在大锣声中锋芒毕露，得意万分地快步下场。

此剧为周传瑛代表剧目之一。表演细腻传神，潇洒睿智，刚柔相济，为行家所赞赏。

狗　洞　昆剧《燕子笺》中一折。原名《奸遁》，因剧中人物鲜于佶钻狗洞而逃，俗称"狗洞"。写为富不仁、胸无点墨之冒牌状元鲜于佶，欲作相府快婿，在复试中出乖露丑、落荒而逃的丑态。主要情节和表演围绕着一个试帖展开，分为猜帖、拆帖、读帖和钻洞四段。鲜于佶宿酒未醒，两眼惺忪，微哈腰，轻端袍带，懒洋洋，踱方步上场，念引子。因他向相府求过亲，故得意洋洋地念："相府急相催，想订鸿鸾禧。"念

"禧"字时，整冠，拿袖，翻袖，双抖袖，笑逐颜开，摆出一副官架子。但因是官场新手，又显得生硬，做作。门官将他引进内书房，不平常的礼遇，更使他受宠若惊，步履变得轻捷，精神为之一振。门官交给他一个试帖，他故作手摹茶壶状，令门官去取茶，将他支开；接着，干咳一声，取帖。一看是红帖，以为喜帖无疑，自白："小姐贵庚最好大一点，年纪若小(托须一看)，似不相称。"又一想，拎身，摇头晃脑自语："自己是状元，横竖配得上，年纪又有何妨？哈哈哈。"接着，看帖反面，无字，甚奇。此时，观众已见"亲手开拆"四字。他再翻看正面，左手托帖，右手理须，装出一副温文尔雅之态，侧身朗读："亲手开——拆。"一想不对，怀疑念错，可又念什么呢？他想不出，再三端详，急得团团转。他敲敲脑袋，又念了几遍，觉得顺口，肯定是"拆"，喜出望外，自我解嘲："如若不识字的人，一定念折了。"拆封抽帖一看，扬声念"恭维大——"，下面"驾"字不识，语塞，读不下去。抬头昂首再读，仍读不出。反复猜想，忽然随口吐出一个"笃"字，一喜，又觉不对，持帖向左一看，转身又向右一看，仍觉不像。敲头，顿足，搜索枯肠，对观众问："到底是啥格字介……"(吴语"介"、"驾"同音)，忽悟，"驾"音脱口而出，如获至宝，怕它逃走似的双手"啪"的一声将红帖按在桌子上，然后，眼睛紧瞪，慢慢松手，猛然揭开，似开赌宝，终于肯定是个"驾"字，大松了一口气。再继续读内文，"《西狩表》一道"几个字，读音尚读得出，意思却不懂，自语："啥格西啊，狩啊，表一道？……"虽然意思仍未懂，却忽然明白这个不是庚帖。他灵机一动，以"多饮了酒，眼睛睁不开"为由，叫来门官，让他代念。门官念毕，他仍不知什么意思，叫他再念，以掩饰自己的不学无术。门官只得直言相告："这是三道题目，丞相有恙，故托代笔。"鲜于佶一听，"啊"地惊叫一声，吓得魂不附体，目瞪口呆，双手拄桌。怕门官看出自己失态，忙将他支走，将红帖高举遮面。门官复上，拉下遮面的红帖，两人面面相觑，门官讥笑，鲜于佶羞愧、尴尬，无地自容，复举帖遮面。久之，慢慢放下，偷觑，见门官已走，连连搓手、拍头、弹帖，一筹莫展。门官复上，监视，他强装开始做文章，却故意将笔咬掉。门官给他换笔，令其再写。此计不成，又假装欲上茅坑，门官说书房内备有净桶。鲜于技穷，不得不写。门官又谎称节度使差人索文。鲜于佶大惊，指弹纱帽哀叹："只怕此公……"意谓状元不牢靠了。他马上换了一副嘴脸，向门官求救，大喊："门叔叔！门伯伯！门爷！"不料门官已走，门已上锁，上天无路，入地无门。忽见房外有假山，转忧为喜，左跨一步，右跨一步，以山羊步至墙边，欲越墙而逃。刚抬腿上墙，门官吼叫起来，他吓了一跳，一跤跌下，来了个嘴啃泥。他慢慢抬头，左手拍帽，自嘲"这是状元！"右手敲地，自嘲"这是及地(第)！"绝望至极。正愁苦间，忽闻狗吠，见有狗洞(椅子翻倒代之)，喜绝处逢生，忙脱下官衣、纱帽，先丢出洞外，再丢一靴以赶狗。将要钻洞，狗吠，对狗屈膝作揖，哀求："狗叔叔！狗伯伯！狗爷！奈(你)不要叫！"真是情真意切，声泪俱下。然后，两臂夹头，从狗洞中钻出，爬起，左手提靴，右手顶纱帽，右腿挑袍，蹦着山羊步，两眼左顾右盼，滴溜溜乱转，面部肌肉抖动，惊恐而又欣喜地下场。

此剧表演身段不多，全以念白、表情取胜。其表演上的显著特点是所谓"一面阴，一面

阳”。“阴”是指要表现人物的内心，自我暴露，滑稽丑陋，演员却始终一副冷面孔，正正经经；“阳”是指表现人物外在的东西，摆出天子门生、状元的身份，官架子十足，以掩饰内心之空虚、惊慌。昆剧表演艺术家、副净王传淞擅演此戏。

访　鼠　又名《测字》，昆剧《十五贯》中一折。写苏州知府况钟赴东岳庙私访，与杀人凶手娄阿鼠相遇，以测字为名探出真情。此折戏唱词很少，亦无大的舞台调度，两人在一条板凳上做戏，以语言斗智和做工取胜。



戏分几个层次。先是况钟利用娄急于问吉凶的心理，使他放弃求签而改求测字。但娄对生人有警惕，以不识字相推诿。况说可以随便说个字，娄即说了个“鼠”字，并说是“问官司”。况假装依字而测，他说鼠属阴，一时倒不会败露。然后，况问娄自测还是代人测。娄不敢承认自测，谎称“代测”。况故作惊讶，说鼠乃十二生肖之首，恐怕不但不是代测，而且是罪魁祸首。娄一听，似当头一棒，既开始相信，又十分惊恐，脸上肌肉不住地抽搐。况说了声“我是依字而断”。缓解一下以后又说：“一定是偷了人家的东西。”娄惊魂未定，忽听一个“偷”字，“嚯”地拎直身子，冷汗直冒，却又强作镇静，故意不信地说：“啥？测字先生连人家偷物事（东西）全测得出个？”“我勿相信，勿勿勿相信——个！”况钟解释：“老鼠，善于偷窃，所以我才有这样测法。”娄以为对方果然如此，并非洞知自己心病，顿时又显得轻松起来，手舞足蹈，口中连声赞曰：“有道理、有道理！”况钟突然又问：“那家人家，可是姓尤？”娄阿鼠听见“尤”字，如五雷轰顶，“啊”字未及出口，蓦地一个倒栽葱，仰面跌倒地上。为掩饰自己的失态，他迅速从凳下蹿出，浑身颤抖逃至一边，两眼发愣，张口结舌，喃喃自语：“啥？测字先生连人家的姓全测得出来哉?!”况钟又解释说，老鼠最喜偷油，故被偷者必姓尤。娄如释重负，心悦诚服，为掩饰自己刚才的失态，立即跳到凳上，面对况钟“吱、吱、吱”地学起老鼠偷油的动作来。当娄问况是否会受连累时，况为了让娄说出自测还是代测便说：“你与我说得清，我才与你指引得明哪！”但娄还是不敢信任况钟，退至一边，哼起难听的曲子，一番犹豫，还是不肯承认自测。况钟扇子一挥，假装责备地说：“哎，你这位老兄，有道是‘四海之内皆朋友’也，……你实对我说明，我或许可以替你分忧啊！”经况钟一激，娄伸颈四处一探，急上一步，紧紧抓住况钟后臂，急切试问：“真个？”再将身子接近对方，手搔后脑勺，从牙缝里挤出一句：“我是自家测个！”说罢，急切地望着况钟，以望得到他的帮助。况钟“掐指谋算”，先说老鼠生性多疑，又从“窜”字推断鼠昼伏夜行，以夜间逃走为宜；再从“搜远不搜近”的道理，引诱他回苏州最平安，说得抑扬顿挫，滔滔不绝，合情合理。最后，况钟愿带他搭自己的船潜逃，娄终于

“扑通”一声双膝跪地，两手合揖，感激万分地说：“你真是我娄阿鼠的救命王菩萨到哉！”接着洋洋自得唱起：“我好比鱼儿漏网，急匆匆逃入海洋。”双手不断摆动，学起鱼儿入海的模样。

这出戏，一正一邪，两人围绕一条板凳，始终紧扣“鼠”字做文章。舞台调度是一动一静，互相对照；情节发展，是一擒一纵，步步深入。最后，娄阿鼠如鱼上钩，况钟携鼠凯旋。昆剧表演艺术家王传淞，周传瑛擅演此剧，两人配合默契，珠联璧合，脍炙人口。1957 年，上影厂拍摄《十五贯》全剧时，还将“访鼠”一折单独汇入昆剧集锦中，在全国放映。

写　状　昆剧《鲛绡记》中一折。叙土豪刘君玉向沈必贵求亲不遂，挽请刀笔吏贾主文写状诬告沈、魏两家。此剧情节简单，唱词不多，动作很小，以说白、表情取胜。尤其是贾主文，更以心口不一的语言和行动揭示人物的性格。



贾主文头戴纯阳巾，身披素袍，皓首苍髯，两腮削瘦，颧骨高凸，背脊微偻。纯阳巾下，露出稀松的几绺散发，白中带黄。出场时，手摩佛珠，步履蹒跚，口念“阿弥陀佛”，一副穷酸的大善人模样。刘君玉急匆匆上门请他写状，贾假惺惺地再三推托，说自己已洗手不干，改恶从善。刘再三求恳，才勉强答应，两人讨价还价后，刘取出二十两银子放在桌上，贾不放心，将银子放到自己面前。刘一见，赶快护住银子，拉向自己一边。几次争吵，刘只得让步，说：“好，喏、喏、喏，居之于中。”贾量一量距离，又说：“还要过来一粒米。”银子放好后，贾开始面授机宜，贾讲刘写，教他如何小事化大，无中生有，甚至诬蔑沈、魏两家欲谋杀南宋权相秦桧，以使他们家破人亡。但是，贾的眼睛一刻也没离开过银子。特别是，到了关键时刻，在他说了“朝廷两字要抬头”以后，立即停住不说，以迅雷不及掩耳之势，将银子抢过来塞进袖里，一扫先前老成持重、淡泊超脱之态。刘不肯，两人争执起来，贾则以不愿再做这伤天害理之事相要挟，假意要还他银子，一只手却紧紧攥住银子不放，逼得刘只得再次让步，请他说出告倒沈、魏两家的计策。此剧主要在一桌二椅上坐着做戏，通过争夺银子和卖关子两个细节，着重刻画了一个贪婪、狡黠、虚伪、阴险的讼棍形象。浙江昆剧团名丑(副)王传淞擅演贾主文。他师承沈月泉，后经陆



寿卿指授，深得陆派昆丑艺术的精髓，堪称一绝。

琴 挑 昆剧《玉簪记》中一折，叙潘必正落第羞归，寄居女贞观其姑母处攻读，与女尼陈妙常相爱。但不知彼此心意，遂借琴以试之。此剧词曲优美，唱腔委婉，感情含蓄，表演细腻，长期盛演不衰。



开幕时，潘必正心神不定地在读书。但读不下去，起立至庭院赏月散心。在静谧的夜晚，忽然传来一阵悠扬的琴声。他一阵惊喜，循声而去。原来是仙姑陈妙常在操琴，他侧耳细听，俯身窥视。看清以后，即撩帘蹑步入内。妙常不觉，顾自弹唱："朱弦声杳恨溶溶，常叹空随几阵风。"必正从椅后转至桌旁，脱口赞道："弹得好！"妙常停手抬眼，一见潘必正，微露惊喜。相互行礼问候后，陈知潘擅长音律，遂请"面教一曲"，潘先赞"好琴"，方才坐下弹琴。一曲弹罢，妙常疑惑地问："君当盛年，何故弹此无妻之曲？"潘答："小生实未有妻！"妙常一怔，急背身掩饰心中之喜，但口称："这也不关我事。"潘半起身拱手对陈说："欲求仙姑……"妙常以为是向她求婚，吓了一跳，惊呼一声："吓！"潘窘迫不堪，遂改口说："面教一曲如何？"妙常松了一口气，暗思自己刚才的失态，以手掩口，哑然一笑。潘仍要陈弹，陈即弹了一首曲意凄清的〔广寒游〕。必正唱："三星照人如有心，露冷霜凝，衾儿枕儿谁共温？"以表他对妙常的爱慕之心，妙常在娇羞中略带怒意，说他"轻薄奴家，告诉你姑母去"。潘慌忙向她赔罪，请求原谅，然后怏怏不乐的告辞。潘真要走时，她又不胜依恋，深情嘱咐："潘相公，花荫深处仔细行走！"潘转忧为喜，借口借灯，转身欲回。妙常嫣然一笑，"啐"地一声，将他推出帘外。潘已窥见妙常真心，出门后，躲在花荫中窃听。妙常见无动静，以为潘已远去，便情不自禁地叫起："潘郎啊潘郎！"此时，她一改刚才那孤傲矜持的姿态，似乎变成另一个人，放情地边舞边唱，将藏在心里的话，倾吐无余。当躲在一旁的潘必正，听到"我也心里聪明，脸儿假狠，口儿里装做硬。待要应承，这羞惭怎应他那一声"时，真是欣喜若狂，感动地叹了一口气。妙常听门外有人，大惊，不禁"啊"地一声惊叫起来。潘接着也"啊"了一声，妙常知不是别人，脸露笑容，羞涩地说了声"呀啐！"抱琴急步下场。

周传瑛、张娴擅演此剧。周师从沈月泉，经数十年舞台实践，此剧可谓千锤百炼，成为艺术精品。后周再传高足汪世瑜，汪颇得乃师神韵。

拾画叫画 昆剧《牡丹亭》中一折。演书生柳梦梅病后偶游荒园，发现一幅美人图，顿生爱慕，如醉如痴。其拾画、猜画、认画、叫画的情景，全凭演员的虚拟表演描摹出来，载歌载舞，情景交融，具有雅、静、甜的特点。



这是一出巾生独角戏。柳梦梅寄居异乡，大病初愈，体态虚弱，出书房闲步散心。他儒雅潇洒中略透愁云，脚步轻软，上场至九龙口，一阵风吹来（小锣效果），感到有些凉意，一个小“腾步”，以袖略挡。当念到“方才石姑姑说，那边有座大花园，为此迤逦行来”时，由台左至右转半个小圈，抬头一看，俯身进园，只见满目断壁颓垣，残花绕砌，面对这凄凉冷落的景象，不禁使他顿失游园雅兴，反平添了寂寞伤感的情怀。他沿着荒径前行，苍苔满地，不小心一个滑步，几乎跌倒。抬头看到倒落的门窗，上前作关闭状。后来踱到一座太湖石山下，轰隆隆一声，竟然倒塌了，上前一看，发现地上有一画轴，轻轻拾起，拂去画轴上的灰尘，展开，作左右观望亮相，然后卷起带回书房。起初，他以为是观音像，回书房后，对之焚香顶礼膜拜。再仔细辨认又不像，自言：“看似观音，又像嫦娥……”他反复猜了半天，见画上所题诗句：“他年得傍蟾宫客，不在梅边在柳边。”才知道画中人物原来是个人间女子；再细细一看，又似曾相识：“这美人怎么有些熟识得紧，曾在哪里会过一次？”忽然想起原来是自己梦中相识、思慕已久的情人，心情由崇敬转为喜悦。这段认画、猜画的表演，始终围绕一张桌子进行，从不同的角度，以不同的姿态，构成一幅幅流动的画面。同时，表演、动作随心情而变化。如先猜是“观音”，表情严肃虔诚，动作小，眼平视；继疑是“嫦娥”，对“仙”则敬、慕参半，表情较轻松，动作幅度大，目光向高处略抬；后觉是“人间女子”，即流露惊喜、爱慕、渴望之情，神情、动作更放得开。最后，他确认正是自己梦中相遇、朝思暮想的恋人时，狂喜不已，以画当人，如醉如痴地交谈起来，情绪达到高潮。“小娘子，姐姐，啊呀我那嫡嫡亲亲的姐姐嗜！”三声不同的呼、叫，一声比一声亲昵，一声比一声奔放，一声比一声热情。最后将画请进内室，居然互相谦让，一手擎画，一手折袖轻抚，似扶丽娘香肩，步步后退，要“请娘子先行”。似乎丽娘不肯先行，于是，转身并列，与其一同进房，口中说着：“喔，咱们同行么，请请请嗜！”急步下场。

此剧为浙江昆剧团周传瑛所擅演。晚年传授其弟子汪世瑜，成为独具一格的保留剧目。

题　曲　昆剧《疗妒羹》中一折。叙才女乔小青被迫作妾，为大妇所妒，身似羁囚，唯有读书浇愁，以《牡丹亭》自遣，深羡杜、柳爱情之真挚，伤感自身所不遇，因而，更添愁闷之绪。

这是一折载歌载舞的抒情独角戏，可分为三个段落。夜读：暮秋夜晚，乔小青执《牡丹亭》剧本，在〔小桃红〕乐曲中缓缓上场，她大病初愈，体态虚弱，为排遣心中愁绪，挑灯凝视，翻开《牡丹亭》阅读。很快就陶醉于剧情之中。读到“闹学”时，她情不自禁地双手挽起



右耳边的发丝上下绕动，模仿丫鬟春香那天真烂漫、活泼调皮的机灵相来。读至“惊梦”时，为杜、柳的一见钟情所激荡，羞涩而甜润地说：“那柳生悄然将她抱去！”同时，以大幅度的抖袖、再折袖，左右手交叉胸前，作环抱姿态。读“玩真”时，更被柳生的痴情所感动，在“只管美人、姐姐地叫”的夹白中，运用了巾生的身段，一嗤鼻，左笃脚，双手抓袖反背身，想象柳梦梅当时的痴情和憨态。当读至“闹殇”一折丽娘病死之时，联想到自身的遭遇，触景生情，竟失声呼喊：“丽娘姐姐，你真个死了么？”悲痛万状。此时，风声雨滴，檐水泪珠交织在一起，仿佛都在为丽娘而悲泣。

寻梦：杜丽娘生时有好梦，死后得佳偶，深为乔小青所憧憬。这一段不是表现乔读《牡丹亭》，而是表现她将自己变成杜丽娘，幻想自己游园与柳梦梅梦中幽会的情景，演起了“戏中戏”。此时，乔小青如醉如痴，面对想象中的情人做戏，忽而用快捷的小碎步冲至台前，以袖遮脸；忽而快步侧身回到下场角，右腿半蹲；忽而以右袖搭左臂，左手反折袖，急速转向九龙口羞怯躲避。这一组优美的身段表演，把她自己与杜丽娘融为一体，表现她对生活中不可得的自由爱情的向往。

题曲：“抽刀断水水更流，借梦消愁愁更愁”，憧憬的喜悦瞬现即逝，此刻，乔小青又不得不“走出”《牡丹亭》，回到眼前严峻的现实中来，她感慨万端，深深叹息：“这样的好梦，我乔小青怎么就梦不着一个啊？”她终于明白，想象、憧憬、以假当真，毕竟不是现实，而是一场梦中之梦。因此，梦醒以后，反而更伤心痛苦，于是在凄凉的琵琶和洞萧声中，她手执羊毫，凝视花笺，怨愤地唱道：“冷雨幽窗不可听，挑灯闲看《牡丹亭》，人间亦有痴于我，岂独伤心是小青。”唱至末句，泣不成声，几乎昏绝。

《题曲》的特点是词美情浓，深沉细腻，载歌载舞，如诗如画，充分表现出昆剧的情韵。但此剧在舞台上已绝响几十年。姚传芗在昆曲传习所时，向七十五岁高龄的钱宝卿老先生从病榻上学来，近年传授给浙江昆剧团王奉梅，使之重放光彩。1982 年 5 月在文化部和江、浙、沪两省一市联合举办的昆剧会演中献演，得到“是一支曲，亦是一首诗，又是一幅画”的赞誉。

当　巾　永嘉昆剧《绣襦记》中一折。写郑元和穷途潦倒，不得已将李亚仙所赠的网巾典当给店家以抵酒帐。郑元和以穷生应工，属“鞋皮生”行。永昆在昆剧传统基础上发展了郑元和的性格，集“娇”、“迂”、“痴”、“呆”于一身，可笑又可爱，成为另一种穷生类型，被称之为“半雌雄小生”。

开场时，郑元和在〔马灯板〕鼓点声中上场，来到平康里，向两侧询问，得知鸨母确已搬

走，当即神魂颠倒，跌坐在地，掉了鞋子，到处寻找。找到后，腋下一挟，回到歇店，恰好与店家撞个满怀。他抓住店家前襟，欲与理论，借以泄愤，一跺脚方知脚上无鞋。于是元和和店家两人共同找起鞋来。在"嗒嗒"的鼓点中，先是双方自走小圆场，继而店家跟在元和后面走大圆场。店家发现鞋在他的腋下，便有意捉弄他，让他站定举手，鞋子跌落地上。元和惊疑，店家诓说"是天上掉下来的"。元和要过烛台辨认，确是己鞋，竟真信是从天而落。接着，元和要来酒菜狼吞虎咽，店家要他先付钱，他却大摆阔少架子要记帐。店家不依，他用兰花指戳店家鼻子，又用水袖包住拳头要打店家，左思右想，万般无奈，这才拿出网巾要当八分银子。元和手抚网巾，回忆与亚仙两情缱绻情景。店家看在眼里，再次捉弄他，说："亚仙我认识，就住在对门。"绝望中的元和信以为真，喜得手舞足蹈。店家又把亚仙的体貌形容了一番，元和更加深信不疑，强拉硬扯要店家陪同去找。直至店家说出亚仙是"八字胡伯伯"时，这才涕泪交流，唱〔普天乐〕："想玉人飘泊何处……"充分表现出他对爱情的忠诚和执着。



永昆郑元和一角，为近代名小生蒲门生（叶良金）所创造和擅演。二十世纪五十年代以来，能演出此折者，仅杨永棠一人。他那似怨似怒、似哭似笑、似醉似痴的茫然神态，以及失鞋之后的踉跄步履，一般的生脚均难望其项背。杨去世后，此剧遂成"广陵散"。

见　娘　　永嘉昆剧《荆钗记》中一折。写王十朋寄书请母、妻来任所欢聚。不想，妻玉莲已投水而死，唯母由仆李成陪同前来。此剧的最大特点是运用一块白孝帕（用 白绢做成的孝花）细腻传神地揭示人物的复杂心情。

幕启，王十朋唱〔夜行船〕，着急地等待着母、妻的到来。王母头扎白孝帕与仆李成上场，唱〔夜行船〕一曲，叙述媳妇已投水而死。至状元府门前，忍住悲痛欲进。李成提醒她，解下白孝帕再走。十朋忽闻家眷已到，满面笑容急忙出迎。见到母亲，大礼参拜，却未见爱妻钱玉莲身影，他引颈怅望，不觉由喜变疑。于是频频诘问李成，李成欲告，被王母数次暗示阻止。回头又问母亲，王母又以他言岔开，面露忧伤之色。十朋即跪地拉着母亲的衣袖摇晃，哀求母亲告知真情。摇晃间，将王母藏在衣袖中的白孝帕摇落，掉于地上，十朋拾起一看，大惊。王母和李成面面相觑，欲哭不能，欲告不得，一脸尴尬。但至此已无法掩饰，王母不得已告知玉莲死讯："你妻为你守节，她投、投……投江死了！"念三个"投"字时，右手同时向下指点，一次比一次低。念到"江"字时，手指重重一点后突然停止，然后说出"死了"二字。十朋一听，如晴天霹雳，悲痛欲绝，立即昏厥。此时，王母才放声大哭。十朋苏醒后，与母同哭。

白孝帕的运用，是永昆艺人的创造。王母和十朋的喜、忧、疑、惊、悲的情绪变化，均以白孝帕为引线，将不同人物瞬间的复杂心理，揭示得清清楚楚。这一表演为各地昆剧所无。永昆著名旦脚章兴姆和生脚杨银友，擅演王母和王十朋。1957年在浙江省第二届戏曲观摩演出大会上演出此剧，双双获演员一等奖。此后，多次在北京、苏州、杭州等地演出，受到称誉。

吃　糠　永嘉昆剧《琵琶记》中一折。写陈留县荒年遭灾，赵五娘弄来一点米饭，孝敬公婆，自己躲在灶间吃糠充饥。此剧表演古朴而细腻，富有生活情趣。赵五娘以正旦应工，包头束绿丝巾，穿黑衫，腰系白裙。蔡婆以搽旦应工，戴"懒梳妆"，柱龙头拐。



开场时，赵五娘烧好一碗米饭捧来孝敬公婆，公婆却不知家境困难，还索要菜裹饭，赵拿不出来，到厨下啼哭，并偷偷吃糠充饥，引起公婆疑心，以为媳妇藏着佳肴私自受用，跟踪至厨下察看，不料媳妇正在吃糠，始知冤枉了媳妇，相抱痛哭。五娘吃糠时，在右台口放一张茶几，托盘上有水壶碗筷。五娘唱完一曲〔山坡羊〕："乱荒荒不丰稔的年岁……"后，坐到小板凳上，接念："奴家已安排早饭与公婆充饥，非不欲买些鲜菜，怎奈无钱去买。不想公婆抵死埋怨，我也不敢分说。我不免将糠拿来充饥则个。"然后端起碗筷，吃一口糠，喝一口水。当吃到第三口时，突然喉间被糠噎住，她即把碗放到头顶，筷子在碗内垂直连连下笃，乐队则衬以声声凄恻的冷锣。（这种吃法，来自生活，过去温州的穷人吃糠就是这样 吃的。）五娘伸长脖子，不住地吞咽，双目珠泪涟涟。蔡公蔡婆躲在一旁，见媳妇神情异样，更加生疑，逼问媳妇。五娘怕公婆伤心，将糠碗藏于身后左遮右挡，二老疑窦更深，扯住媳妇衣衫不放。在小圆场的追逐中，糠碗终被蔡婆夺过，糠粉飞场，公婆始知真情，悔痛交加。突然蔡婆抓起大把糠往自己嘴里送，被糠噎住，双目直瞪，双手往脖子上乱抓。乐队衬以大鼓与哑锣。最后蔡婆被糠噎死，挺尸倒地，蔡公抚尸痛哭，亦气绝而死。五娘顿足捶胸，跪步扑倒在公婆尸体上。

从光绪末叶至二十世纪三十年代，"同福"昆班当家旦高玉卿（大姆）擅演此剧。厥后，其嫡传弟子李魁喜与老旦章兴姆配合默契，皆能继承乃师衣钵，演来神韵依然。

调无常　绍剧传统折子戏。演白无常持阎王所出勾票勾摄"恶贯满盈"者的灵魂，因见死者家属哭得悲痛，即生恻隐之心，暂放死者"还阳半刻"，却遭阎王责打的故事。唱调腔，全剧仅无常一角，从造型到表演都极富喜剧色彩。其表演动作，为跳跃式的舞蹈，"调"即"跳"、"舞"之意。无常全身穿白，头戴白高方巾，双肩耸起，足蹬草鞋，手执蒲扇。惨白的



脸上，鼻子从额顶挂下来，额中有一个大红色的小圆块；圆块下有一蜘蛛状的图案。眉毛和眼睛倒挂，两嘴角画篆体倒"八"字，几根长长的睫毛，加上两颊白里透着淡淡的粉红色，构成了一副闭着眼，嘴像哭，开着眼，又似笑的"哭笑脸"。

全剧内容分两大段：首段是无常对迷恋官、财、文、色者的讽刺，称为"四叹"，边唱边舞。每一"叹"，唱词和方向不同，而表演动作相似。如"官叹"，在悠扬的调腔声中，无常唱道："堪叹你，官迷心窍，得高望高。喜得个沐猴冠帽，乡里夸耀，媚上司胁肩谄笑，纵下属搜刮民膏……"唱到"一旦无常到"时，用左脚直跳至左台角，右脚提起，似金鸡独立，左手指向前方，右手紧握蒲扇拉开架式，急唱出："看你再逍遥！人死难把臭名消！"在一阵阴森森的〔目连号头〕(吓须)声中，一只脚缓慢地走"鹤形台步"，移至台中时，一变亮相，形似"车水"式的跳跃着走。接着一转身，用手一指，即唱"财叹"："嗟叹你，财迷心窍，见钱忙碌……。"他两眼一睁，举目逼视，继唱："……为钱财良心何曾要，为钱财杀人不要刀！一旦无常到……"急起一脚跳向右台角，右手似抓捕形直扑前方，左手握蒲扇亮高相，似老鹰扑鸡之状，续唱出"看你再逍遥！人死难把臭名消……"再用独立着的右脚移步至台中，转身亮相，接着在〔目连号头〕声中跳走着背纤式的台步。另一段是"骂狗"。当他想去长生弄堂寻食时，谁知吃不到东西反被狗咬了，他指着狗鼻子骂道："那日长生弄前过，看你饿得可怜相，半碗米饭给你吃，肉骨头放在你身旁……"在唱"你摇头摇尾喜洋洋"时，运用绍剧"鹅行鸭步"的传统表演形式，把扇当作狗尾放在身后摇晃，整个身形随着摆动。当唱到"你今进了财主府，翻转狗脸不认帐，一口咬在我腿脚上，势利狗儿太猖狂"时，一抓袖口，以扇指狗，以狗喻人，一口气骂尽了"懒惰狗"、"偷食狗"等等，直骂得狗血淋头，痛快淋漓。

"骂"是此戏的核心，但表演上并不是一味的怒目圆睁，而是含怒骂于嬉笑讥讽之中。而且无常也有妻儿，对家庭充满着热爱和哀怜，人情味极浓。故历来为农民观众所欢迎，盛演不衰。七龄童(章宗信)和十三龄童(王振芳)擅演此剧。

后硃砂 一名《曹翠娥大破火门阵》，又名《青龙关》。绍剧传统剧目。写齐魏交战，齐将曹彪阵亡，曹女翠娥，披麻戴孝，举哀师大战魏国，阵前夺取硃砂球，大破火门阵，为父报仇。这是文武兼备的戏，表演粗犷激昂，动作大起大落，具有浓郁的地方特色。

戏一开始，齐国先锋曹翠娥扶着被魏将金圈圈用暗器硃砂球击伤的父亲曹彪，缓步出场。曹彪向女儿询问了战况后，唱出一段"为父老迈在衰年，痛恨未得扫狼烟"的〔病中(还魂)三五七〕，倾吐伤重不能杀敌的焦虑。曹翠娥接唱〔顶头三五七〕，掩饰着内心焦急安慰



父亲。翠娥唱音方落，齐国元帅刘成美内喊一声“走!”跃马持刀挟着脑门带箭的翠娥之夫滕青急上。滕青进帐后，剧痛中不知所措，失去自控，拉开岳父，自己跌坐在椅子上。翠娥见他头上带箭，满脸鲜血，如万箭穿心，痛不欲生，晕倒在地。刘成美见状，大呼:“滕青!贤弟!翠娥!”后也晕倒椅上。滕青苏醒，左右四顾，见妻子、元帅、岳父俱已晕厥倒地，不由自主地大呼三声“啊呀!”“挺尸”倒于台中。舞台上静止冷场。翠娥苏醒，在她悲愤的〔导板〕唱腔中众人同时一跃而起，舞台气氛激越壮烈，同仇敌忾。刘成美扶起了曹彪，用身子挡住曹的眼睛，不让他看见女婿的惨状。曹翠娥边唱边“跪步”趋向丈夫，互相拥抱，欲为滕拔箭，被滕青反复推倒几次终于拔去了箭头。滕青剧痛难忍，一个“扑虎”直扑在地，同时，翠娥翻“抢背”，从滕青身上腾越而过。最后，翠娥把滕青全身托抱而起，进入后帐。

此剧最有特色的是滕青带箭“僵尸”仰跌和曹翠娥拔箭托举滕青的表演，沈筱梅饰曹翠娥，李传根饰滕青，分别获 1957 年浙江省第二届戏曲观摩演出大会二、三等奖。曹彪以老生应工，著名绍剧演员筱芳锦擅演;1961 年赴京演出，十三龄童饰曹彪。

三　打　绍剧《孙悟空三打白骨精》中一折。写唐僧师徒往西天取经途中，千年尸魔白骨精欲食唐僧肉以图长生，三次变幻，俱被孙悟空识破，最后将其打死。表演环环相扣，波澜迭起。孙悟空之“三打”由白骨精之“三变”所引起。头一次，白骨精化成村姑来诱骗唐僧，悟空对深山僻谷出现年轻姑娘顿起疑团，他鼻部翕动，眼睛连眨，表示将其识破，奋起一棒将“村姑”打死。白骨精腾空飞去，孙悟空却受到唐僧责怪。第二次，白骨精化成村姑的母亲来找女儿，并拉住唐僧要他抵命。唐僧信以为真，连连赔礼道歉。悟空二次赶到，拉开唐僧，让妖魔拖着自己走，以观反应。妖怪发觉后十分惊恐，正欲抽身逃走，悟空撑着金箍棒一个“腾空虎跳”，落地后转身抽棒朝妖怪头顶打去，将“老妇”打死，但是白骨精又逃走了。她第三次巧使“攻心计”，变化成“苍髯白发年迈人”来进一步挑唆唐僧与悟空的师徒关系，悟空愤懑已极，抖动高高举起的金箍棒逼近白骨精。被妖怪完全迷惑的唐僧为阻止孙悟空，念起了“紧箍咒”，



悟空一个“旋子”扑地，双手抱头，紧接一串“乌龙绞柱”，表现他极度的疼痛和怨恨交加的心情。他强忍剧痛挣扎着，又提捧向“老丈”打去，“老丈”当场倒地。唐僧见悟空连伤三命，大怒，立即写下贬书，与他“从此断绝师徒情”，要他回花果山去。孙悟空猛一愣，拾起贬书，高高跃起跌跑台口，手捧贬书猛烈颤抖，心急如焚，苦苦哀求，唐僧还是不允，于是，只得向师父拜别。他腾空跃起半身之高，做双手双膝同时落地的五次“跳跪”，紧接着“跪步”急速上前。这一连串表演，动作强烈，情绪激越，充分表现出孙悟空的内心痛苦和难舍难分的师徒之情。他离开之前，又嘱咐沙僧、八戒要一路小心，好好照顾师父，“若是师父有难，就是刀山火海，龙潭虎穴，你也要走！你也要闯！”流露出孙悟空对唐僧的忠诚关切，对沙僧、八戒的真挚感情。

孙悟空是浙江绍剧院武生演员六龄童（章宗义）在继承传统的基础上创造的动人形象，在“三打”中得到较充分的体现。溶人、神、猴为一体的表演，使他的猴戏艺术达到了很高的造诣。1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，六龄童荣获演员一等奖。

叹　营　绍剧《龙虎斗》中一折。写赵匡胤听信馋言，屈斩忠良，以致被困河东七载，抚今追昔，对自己的过失自恨自责。这是唱功戏，赵为老外应工，吴廿七、梁幼侬等前辈皆擅此剧，当代则有“钢嗓”老生陈鹤皋擅演此剧。



“叹营”的中心在“叹”，故全折唱腔深沉悲凉，但行腔又随赵的心情变化而变化，时而高昂，时而低沉，层次分明，感情复杂。内容和情绪可分“叹老”、“忆昔”、“悔恨”三段。开始，赵匡胤在沉稳而宏亮的〔二凡导板〕“宋天子在河东被困七载”中，步履沉重走至台口，双手托起白髯无限感慨，苍迈低沉地念道：“老了！”随即功架略挺，在眼神收敛的同时，高声拖长音调又念出一声“老了！”喷口吐字，回荡四壁，收音如金钟坠地，令人为之一震。进而配合“急得我两鬓白亚似秋霜”回旋低沉的唱腔，微颤的双手将髯口往下一抛，表现出英雄陷入困境无力自拔的悲哀。接着，回忆当年闯关东走关西无所畏惧的英雄业绩，情绪一振，音调步步升高。其中“锁金桥打五虎名扬四海”一句，改变传统的平腔唱法，强调“四海”二字，唱腔拔高，抬手迈步节奏明快有力；“东西征南北剿一统天下”一句，行腔铿锵短促似连珠齐发，左手挽髯，趾高气扬地走小圆场，仿佛又置身于当年开创宋室基业的创举之中。得意间稍一趔趄，挽髯变双手托髯，郁闷地唱出“到如今年迈苍难以交锋”，顿时从回忆往事的畅快中重又跌到不胜感慨无可奈何的处境里，唱腔高低跌宕，刚柔相济。接着，赵连呼两声：“好悔！好悔！”转唱〔二凡正板〕，低首垂袖，扪心自责，追恨自己的昏庸。他猛抬头大跨一步，右手用力一指，愤愤唱出“悔不

该欧阳芳奸贼挂了帅”，伴奏戛然而止，他全身微微颤抖，连连顿足，哀痛地先念出“悔不该，屈斩忠良呼延寿庭”半句，接着两声低低的抽泣之后，用嘶哭声唱出后半句“在御营”三个字。“营”字运腔悠长委婉，悲怆动情。托腔时身体抖动由弱到强，盔珠“哒哒”作响，颌下白髯颤如流波，表现了赵匡胤对自己一错再错的悔恨。后半折写呼延寿庭之子战胜而归，匡胤得知白龙关已破，北汉王刘钧被杀，双手按桌一挺身，情绪饱满，朗声大笑，由极度的忧愁转为欣喜。正欲撩袍出帐，又听说黑脸小将因赵屈杀其父而在营门骂阵，赵刚迈出的脚又收了回来，又由喜转忧。最后说了句“罢罢罢！休休休！”迈步出帐，卸蟒解带，提棍上马，动作敏捷刚健，精神抖擞，准备面对小将的谴责，痛悔自己的失误。

1957 年此剧参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，陈鹤皋饰赵匡胤，获演员一等奖。1961 年“叹营”一折由中国唱片厂灌制成唱片。

女　吊　一名《红神》，绍剧传统剧目。源出绍兴调腔《目连救母戏文》。演妓女玉芙蓉自缢身死，魂魄不散，自叹屈辱身世，誓报鸨母虐杀之仇，在恐怖气氛中迸发出强烈的复仇情绪。整折戏只有玉芙蓉一角，且歌且舞。早期女吊的扮相头披长发，灰白脸上倒垂双眉，洞黑的眼圈中溢出斑斑点点的鲜血，流及双颊，唇下垂着一条鲜红的舌头，形象十分恐怖。1949 年后，脸部化妆予以净化，只比一般女妆略显惨白。



《女吊》的表演有一套特殊的程式规范，走路需两手张成“人”字形，举手不可高于眉。立时，需侧身，双脚成“丁”字。甩发，需按顺序，甩成“心”字。向右立或走，则右侧身，垂左肩左手，五指平并略向前抬；耸右肩，右手略屈，小臂下垂，在背后呈“人”字形；左脚直，右脚横，成“丁”字步，略抬脚跟，使身躯前倾。若向左立或走，则相反。开幕时，在凄厉的〔目连号头〕中，玉芙蓉乱发掩面，顺着火彩快步直趋前台，俯身以五指按台板，用颈功甩发露面，直立亮相。然后，飘忽行至台中，顺“心”字顺序甩发。开唱时，往往走一圈圆场，向某一方向跳跃甩袖，略一停顿，诉一段身世。曲调唱调腔，后台帮腔，共八段，叙述了她从入院、扮妆、接客、遭打、得病、逼死、草葬的过程以及她决心向鸨母索命复仇的心情。每段唱词中均有“啊呀苦啊，天哪！”的哭号，悲切感人，撕心裂肺。整个表演粗犷强烈，气氛阴森凄凉，语言通俗易懂，人物性格刚烈倔强。长期为农民观众所欢迎，盛演不衰。二十世纪五十年代，剧本经顾锡东整理，表演经邢胜奎加工，穿插哑剧性舞蹈来体现唱词的内涵，因而，更加生动鲜明。当代，为著名女旦章艳秋所擅演。

哭箱诉舅　绍剧《龙凤锁》中一折。太师之子林逢春与豆腐店少女金凤私会，适金凤之舅骆得胥前来敲门借贷，金凤惊慌失措，将林藏于箱内而被闷死。骆开箱见尸大惊，金凤



遂向他哭诉情由。

此折戏分为“哭箱”和“诉舅”两段。林被闷死在箱中后，金凤神情悲惨，在小锣声中边唱边步履沉重地慢步出场，唱“公子为奴身亡故，可怜你闷死箱笼内，啊呀，公子啊！”连唱带哭，走碎步扑向笼箱，其声凄厉，其情浓烈。继用大段唱词，唱出她痛不欲生的心境，如飞瀑直泻，不可遏止。接着，向母舅哭诉，情绪更加复杂，既说明事件发生的经过，又请求母舅帮助。当她回忆旧事，唱到“公子赠奴龙凤锁，我赠他青丝一绺两为聘”时，悲中有羞，羞中含甜；当诉说林被闷死的原因，唱到“可恨猫儿捕鼠箱盖合”时，痛中含恨，恨中含悔。前半句似唱似念，唱念结合，表现了金凤惊惶失措的神情；唱后半句“箱盖合”，却深沉有力，戛然而止。一个“啊呀，公子啊！”的哭头，摧肝裂肺，悲痛欲绝。母舅提出，为防止泄露，只好当夜偷偷埋掉。她表示同意，但当红箱抬出时，又不舍，以“叉步”、“跪步”扑向红箱，紧紧攀住不放。男旦筱玲珑擅演金凤。“二面大王”汪筱奎擅演骆得胥。

破指血书　绍剧《于谦》中一折。此折叙于谦被褫夺兵权，积郁成疾，闻女婿朱骥搬来勤王义师，精神大振，破指写血书，冒死直谏，要求带兵抗击来犯之敌。于谦以老生应工。由著名绍剧演员十三龄童（王振芳）扮演。全折分三段戏：“病中惊梦”、“药碗作令”和“破指血书”。



开幕时，于谦正在病中，以踉跄的步履、痛苦的表情出场。唱了一段〔阳路〕，抒发内心的悲愤以后，伏案沉沉入睡。他似听到愈来愈急的战鼓声，猛然惊起，将案桌外推半倒，身体向前俯倾，目光炯炯，唱“阵阵战鼓摧心碎”。然后，急出案位，站立台中连声高呼：“传旗牌！”老家院闻声赶来，对于谦说：“老爷，哪里还有什么旗牌？”他两眼一愣，“啊”的一声，回顾左右，似信非信地低头看看自己的衣装，才醒悟过来，自己已不是兵部侍郎，而是患病在家一布衣。于是，无可奈何地摇头、叹气，悲从中来。接着，其女于璚英劝他服药，他眼望女儿，用颤抖的双手接过药碗，端起欲饮，到了嘴边急又停住，略一沉思，缓缓地放到桌上，无限感慨地说：“儿啊！为父之病，岂是汤药能治的？”

于谦得知女婿朱骥已领来十万勤王义师，如久旱逢甘霖，狂喜不已，双甩水袖，蹉步向前，放声大笑，唱了句“破敌良机已拿定”，即大幅度转身向桌旁，右手抓起药碗，高擎在手，

右脚蹬在凳子上，高呼："朱骥听令！"女儿、女婿听到呼声，急步赶来，于谦举碗就要向他们掷去。在女、婿惊视中，他缩手一看，方知不是令箭，而是一只药碗。顿时，恨、痛、悲、怒油然而生，一字一顿地吐出"可叹我手中无权"，再接唱："令难行！"把他报国心切与手中无权的矛盾心情推向顶点，催人泪下。每演至此，往往掌声如雷，一片唏嘘。

从无兵思报国，到有兵仍无权指挥，于是决心写血书请战。这段戏，先以女儿苦劝作铺垫。其女因对君王、太后的失望，认为写血书以死相谏也无用，故劝老父回归故里，以终天年。于谦一听，火冒三丈，双手颤抖，怒责一声"住口！"转身对女儿怒目而视，然后步步进逼，万分不解地反问："难道叫为父眼睁睁忍看大明江山沦落异邦不成？"这句念白刚劲有力，节奏分明。然后，又沉重地责备了一句："好不懂事的奴才！"水袖一甩，气坐于椅上。女儿和女婿泪流满面地喊一声"爹——！""岳父——！""扑通"一声跪在于谦面前。他蓦地一怔，两眼湿润，双唇翕动，翻袖抖动，作拥抱之状，喊了句叫头："儿啊——！"他深知，女儿不是真反对他上表。于是，他命人取来文房四宝，一幅素绢，让女儿、女婿一高一低擎着，展开在他面前。他在紧锣密鼓声中，挽袖擦掌，面容严峻，目光如电，慷慨激昂地唱出"破指血书"四字以后，竖起右手食指，凝视须臾，猛地咬了一口，在素绢上疾书，同时长腔接唱"奏明君！"以一段快速的〔二凡流水〕，抒发了激烈壮怀："于谦愿担万死罪，暂乞头颅率三军，倘若不奏凯歌回，斩我于谦一满门！"

这出新编历史剧经过浙江绍剧团的不断加工，终于成为脍炙人口的精品。1979 年赴京参加三十周年国庆献礼演出，荣获文化部颁发的演出一等奖。

伏　虎（瞎斗）　绍剧《血泪荡》中一折。写任家畈村双目失明的恶霸"笑面虎"任应福，闻知解放大军已渡钱塘，急与弟应禄、妹应香共同逃窜，以图东山再起。弟、妹上山找伪县长联络，让应福一人在祠堂避雨等候。正在此时，另一双目失明的任家长工任老爹。也来到祠堂休息避雨。于是，仇人狭路相逢，展开了一场不寻常的"瞎斗"。

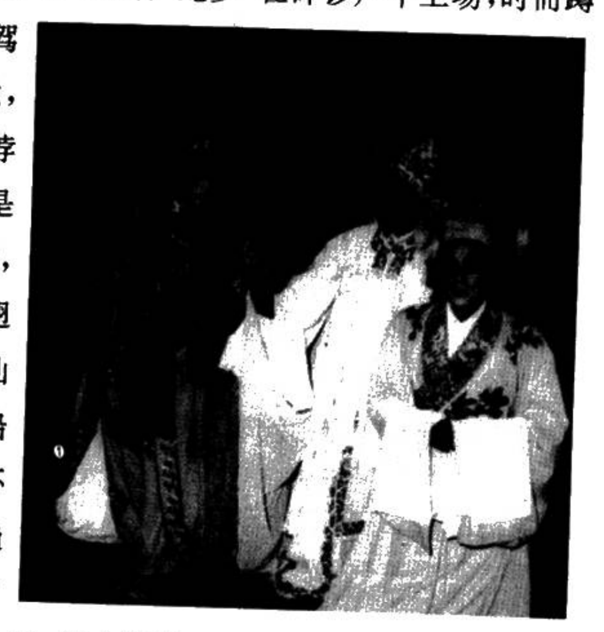


任老爹来到祠堂时，任应福误以为是弟、妹前来接他，便拿着手杖边轻声叫喊边摸着过来。任老爹用耳细听，紧锁眉宇，迅速地判断出来者是谁，厉声喊："笑面虎！"任应福大吃一惊，手杖落地，他边摸手杖边惊疑的问："……你眼睛看不见，怎么晓得来的是我？"任老爹叉开双脚，用手一指，咬牙切齿地说："你就是烧成灰，我也认得真，听得出！"紧接着唱〔二凡导板〕："在你家当长工五十年整。"急转〔二凡快板〕："哪一天不听手杖笃地声？双腿尚存手杖印，身上留有你的刀刺痕，两眼是你手杖挖，笔笔血债记得清。"唱得铿锵有力，似连珠齐发，一

气呵成。唱时一句一步，步步紧逼，逼得任应福连连退缩。他边退边摸，寻到手杖，拔出手杖刀，挨近任老爹欲刺。任老爹眼睛虽瞎，但凭他多年与任家恶虎斗争的经验，能以耳听音，察情。当应福突然一刀刺来时，老爹急忙侧身一避，趁势急用“亮眼棒”一划，打落了他的刀鞘，怒不可遏地唱“我要你听一听血泪荡中怒涛声”，吐字截铁斩钉，音声激昂。老爹巧妙地避过第二刀后，急用右手扭转任应福握刀之手，右脚踏在他的背上，左手夺过刀高高举起，一高一低，似泰山压顶，亮相，激怒地唱：“我要你，留下狗命祭冤魂！”这场戏的特点在于两个瞎子，一正一邪，互相较量，表演真实可信。此剧二十世纪五十年代盛演不衰，筱芳锦、陈鹤皋、十三龄童和赵永祥、七龄童等擅演任老爹、任应福。

断　桥　源出梨园抄本《雷峰塔》，流入金华一带的《断桥》，原为坐唱曲艺滩簧（词调），后被和剧、婺剧等地方戏搬上舞台，不断创造，互相吸收，成为特色鲜明、久演不衰的折子戏。此剧的最大特色是蛇、仙、人融为一体和文戏武做、文武结合、刚柔相济。

戏一开始，白素贞和小青张开裙子（俗称“打裙”）走着“蛇步”在碎锣声中上场，时而蹲身，时而伸颈，时而云步，时而蹦蹿，有如腾云驾雾，彩蝶飞舞。“蛇步”的表演，是双腿微曲并拢，以足尖和脚跟的软步曲线而行，行时上身和脖子作上下左右扭动，轻盈婀娜，姿态优美。这是蛇形的摹拟和美化。再加上薄绢制作的“打裙”，一白一青，钩于两袖，双手高举而行，恰似展翅的彩蝶，飘飘荡荡。白素贞、小青正欲下场，许仙上场，先唱一段“想当年清明节西湖游春，湖船上遇娘子一见倾心”的追忆，情真意切，充满怀念和懊悔。一眼瞥见娘子时，他惊喜地急步趋前，不料，小青一声“哪里走”，手持青锋剑、怒目圆睁地追来，吓得他胆战心惊，连连退避，脚下一滑，将右脚鞋子踢出，恰好掉在头上。他四处寻找，鞋从头上掉下，慌乱中急欲穿鞋逃奔，却三次没穿上。许仙逃奔时，双脚走踮步，左手拎褶子，右手作横“∞”字大幅度摆动，时而原地踏步，时而侧身前蹿，时而两脚交叉。小青赶到，亮开裙子一转身，突然双腿纵起，脚尖踮地，扭身往上直蹿，并急速扭动脖颈，瞪眼三晃，一剑刺向许仙。小青的表演，融武旦、武生和武净的动作于一体，又吸收芭蕾舞、新疆舞的舞姿，以突出其性格之刚烈和正义。尤其是这一系列舞姿和表情，犹如眼镜蛇突然昂首喷气扑向仇敌，形神兼备。



许仙逃下，再次上场与白素贞、小青相遇，是此剧的重头戏，集中表现了文武、刚柔、动静结合的特点。许仙头一次上场的各种招式，都是以单脚落地来完成的。此次上场，先用“飞扑虎”从侧幕高蹿而出，向前滑十余步，接着再以几个“蹉步”加既高又轻的“吊毛”，以

表现其惊恐慌乱之态。三人相遇以后，小青怒刺，许仙惊避，素贞卫护，姿态万千，变化多端，令人叫绝。其中以许仙的功夫最吃重，他先后用了“飞僵尸”、“飞跪”、“坐跃”、“抢背”等扑跌动作，粗犷而强烈，人称“十八跌”。最后，由于白娘子的说情、许仙的认错，小青终于原谅了他，三人同归于好，相扶下场。

此剧的精彩表演，是几个剧团、许多艺人长期磨砺创造的结果。1954 年，首先由平阳婺剧团(后改名和剧团)在浙江省首届戏曲观摩演出大会上演出，陈美娟饰白素贞，以其独特的“蛇步”和“打裙”以及许仙的奔逃、扑跌等表演受到好评。同年，该团经过加工，仍由陈美娟饰白素贞，参加华东戏曲观摩大会演出，获演员一等奖。1959 年，浙江婺剧团再次进行加工，加强文戏武做、文武结合的表演。1962 年首次晋京演出，刘玉莲饰白素贞、方允均饰许仙、江淑英饰小青，引起哄动，被誉为“天下第一桥”。

雪里梅　俗称《哑背疯》、《老驮少》。婺剧传统剧目，源出目连戏。原演哑夫背负疯(瘫)妻到处奔波的故事，婺剧则改为哑父背疯女。此剧主要特点为一人扮两角，由花旦应工。上半身表演疯瘫之女，下半身表演聋哑之父。其装扮是：先将哑父之假头及上半身(道具)绑于演员腹前，然后齐腰系短裙，下穿彩裤和薄底云鞋，形成哑父形象；再在演员后半腰部装一疯女之下身(道具)，两脚微曲向后(原分开向前)，演员上身扮疯女，上衣将缚扎道具处盖住，再将哑父(道具)两袖(装有假手)向背后相交，位于疯女(道具)的臀部，使观众产生错觉，以为哑父背着疯女，由两人表演。



婺剧《雪里梅》设计为父亲聋哑，女儿疯瘫，表现残疾父女互相扶助，相依为命，靠乞讨度日的情景。因此，演员的表演，下身用的是老生招式，跨步、蹉步、老步都必须苍劲而稳重；而上半身用的却是花旦功夫，手拿手帕，头、颈、手与上身，都必须显出娇柔与妩媚，而且还必须用腹肌收缩的功夫，使哑父(道具)表演点头、咳嗽等动作，以表现与哑父的感情交流。全剧表演分成翻山、摘果、涉水、见灯光四段，边唱边舞，有时身向右仰，或向前倾，配以踉跄的步伐，作出疯女似乎要从哑父背上跌下来的模样。1952 年对剧本作了整理修改，并按真人比例制做哑父道具，更显真实自然。婺剧著名旦脚周越先擅演，曾在全国首次民间歌舞汇演中获奖。

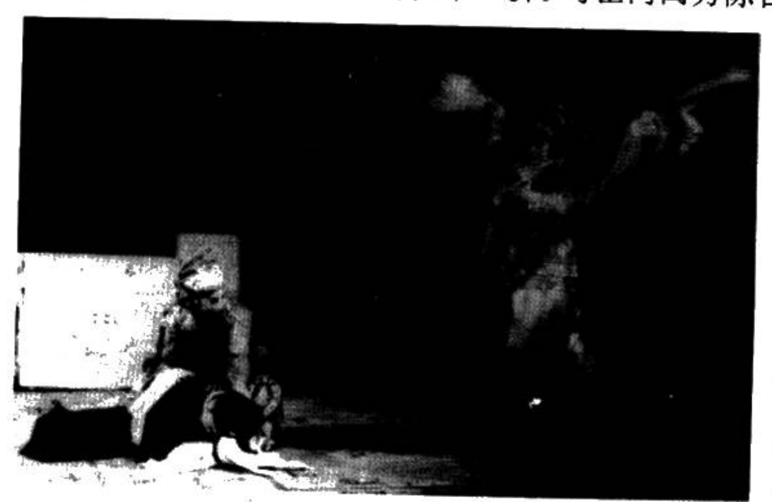
踢　宫　婺剧《三官堂》中一折。演秦香莲携幼子幼女乞讨赴京，寻找停妻再娶、被招为驸马的丈夫陈世美，闯入宫中与之相见以后，陈欲认不认的情景。此剧台词不多，以做工取胜，其特色是多次运用自然变脸的特技，以表现陈世美的情绪变化。二十世纪三四十

年代婺剧名小生王金龙擅演此剧，堪称一绝。



香莲入宫与夫相见后，陈正待相认，忽听后宫有人声，疑为公主前来，心中紧张，遂决心不认，一脚将香莲踢出宫门。她一个“卧鱼”盘坐倒地，难以立起。陈侧耳细听，没有动静，疑已踢死，念及旧情，不免懊悔，即用屏气自然变脸之法，使面孔由白里透微红慢慢转青，又由青转红，再由红转紫。然后，胆战心惊地开门察看，见香莲仍倒地不动，不由自主地“啊呀”一声，撩起蟒袍，一个疾步直奔过去，双手发抖抚摸香莲的身子。此时他的脸又从紫慢慢变青，再变到灰白，浑身颤抖，眼睛盯着香莲痛苦的叫了一声“香莲，我的妻呀，你、你、你死得好苦呀……”流着泪，缓慢地将她扶起。哭喊声把昏迷中的香莲惊醒，她发现丈夫泪流满面，扶着自己，感动得一时抱住陈世美，连叫“我的夫啊！”陈百感交集，撩起蟒袍，拉着香莲欲进宫内。突然看到自己身上的蟒袍，头上的驸马盔和眼前的秦香莲，心里翻悔，又抬起脚来，狠狠地将香莲踢倒在地，急转身关上大门。然后，气急败坏地吹髯，喘气，左半个圆场，右半个圆场，想想不妥，又战战兢兢地走到门口，从门缝里往外察看，没有看见，把脚一蹬，撩袍往腰里一塞，决心开门再看。香莲跪步冲向前，拉住陈双手紧紧不放。此时，陈再次变为红脸，把她扶起。正在难分难解之际，幕后传来了一声呼喊：“公主请驸马进宫！”陈一惊，脸又变青，眼睛来回一转下了狠心，朝香莲肚子使劲地一脚踹去，将她再次踢出宫门，关上大门，双水袖甩至背后，失魂落魄地下场。

重台别　婺剧《二度梅》中一折。写宦门闺秀陈杏元为奸相卢杞所害，被迫和番。在重台与未婚夫梅良玉诀别后，拜谒昭君庙，跳下落雁崖，漂回故国。这是一出唱、做、舞均独具特色的“骨子戏”，共分“重台分别”、“攀藤上崖”、“跳崖浮水”三段。



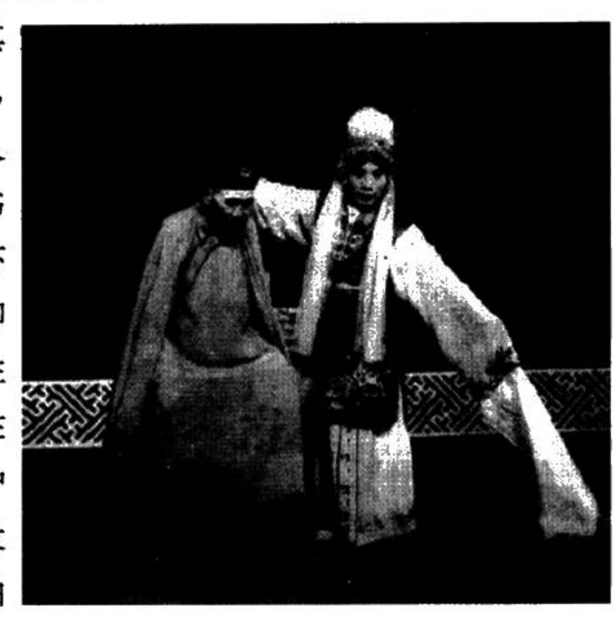
戏一开始，陈杏元身穿凤冠霞帔，乘坐凤辇，后随骑马的梅良玉、及八宫女、随从上。杏元双手扶辇，碎步急走圆场。每走一圈，在正中端坐，唱一段唱词。来到重台，下辇与梅话别，互诉离情。这段戏，除了唱婺剧〔乱弹尖〕唱腔外，表演上有四大特点：一是陈杏元行走时，要两脚微曲，蹲步向前，不露脚尖，在

长裙和车旗的掩盖下，真如坐在滚动的车轮之上，轻盈飘逸；停止时，要单腿半蹲而立，另一腿架于膝盖上，成“二郎腿”坐势，将上脚尖露于裙外，俨如坐在凤辇之中，稳如泰山，不得晃动。二是陈杏元走圆场时，大队龙套构成的人马，跟随她走出“二龙戏珠”等各种队形，浩浩荡荡，五彩缤纷，令人眼花缭乱。三是陈杏元出场前，有马伕急速轻捷的筋斗引梅良玉上场，做筋斗、趟马等动作。四是重台分别后，梅良玉注目远送，当不见杏元时，一个前仆僵尸倒地，以表现其痛惜心情。

接着，陈杏元拜谒昭君庙后，来到了落雁崖，崖陡无路，荆棘丛生，她以虚构动作做攀藤、爬坡、跌倒、滚下等表演身段，以示攀崖之艰难和山崖之险峻。爬坡以后，见前面悬藤倒挂，一跃身子，欲抓住悬藤，紧接身子几个急旋转以示藤软身重，坠了下来。昏厥片时，渐渐苏醒后随即起身紧衣束带，用口咬住双翎再次跃身抓住悬藤凌空摇晃。最后，她才攀上了“崖顶”，这里已是汉胡分界，她回首眺望故国，无限依恋。于是，双手紧紧抓住“青藤”，背朝外，回望崖下，只见万丈深渊，不由得“啊”的一声，一阵寒栗。但一转念，在锣鼓“仓！仓！仓！”的伴奏下，果断地用左手三拍胸脯，终于急转身展开双袖朝外跳下。落地后，双袖掩盖上身和头部，静伏片刻（表示身子坠沉水下一时尚未浮起），打击乐声也随之停止；之后，随着打击乐模拟的水声，缓缓而起，开始浮动。浮水的表演先是扑浮，躬着身（成90度的曲尺形），双手垂直，随锣声节奏晃动两袖，呈身子浮在水面的漂动状。继而，身子逐渐转为侧浮。一个浪头打来。急速翻身变为仰浮：身子向后下腰，成90度的曲尺形，双手往背后垂下晃动水袖，双脚仍移动不停。最后，又一个翻身为扑浮，渐渐漂浮而下。

此戏原为婺剧前辈名旦李宝剑之拿手戏，后传张学文，蜚声金、衢、严三府。中华人民共和国成立后，为女旦徐汝英所擅演。

活捉三郎　婺剧传统折子戏。演阎惜姣被宋江杀死后，阴魂不散，情系张文远，将张魂摄去。剧中张（三郎）以文丑当行，阎以花旦当行。



阎惜姣不忘旧情，来寻张文远，欲摄其魂至阴间，做长久夫妻。但张早已将她忘怀，听到有人敲门，他开门察看，无人，回身入内。见阎已在房中面壁而立，立即惊呼：“书僮快来，房中有鬼！”阎魂急转身怒向张，吓得张一个转身“变脸”，惊悸地看着阎，一脚平伸，一脚下蹲，随着“仓！仓！仓！”三锣，往后连退三步，跌地坐唱：“跌跌跌，文远跌在地埃尘，俺这里跌倒忙爬起，拿起椅子好护身。”边唱边起身，双袖挂落在椅背上索索发抖。当阎逼近张向他诉说衷情时，张因害怕

而急拿过桌上烛火照阎后退。此刻，在一进一退的舞台调度中，两者均目视灯火，张双目内斗，以示害怕；阎则直视，毫不畏惧。两人身子互换高低，一个走"移步"，一个走"反移步"，鬼诉人听，鬼怨人惧，组成了如双蝶飞舞般的活动画面。继而变为背对背，仍一高一低而行，当两人行至背与背相撞时，各自一个转身，由一进一退变化为一追一逃。此时张走快"矮步"，阎则双袖垂于身后走快"移步"，绕桌两周。当阎魂柔情地要张看看她的容貌如何时，张壮起胆子端灯上前，一时淫心浮动，说："小娘子生前十分姿色，死后还要更美呢！"又诓她说："自你死后，我日也哭，夜也哭，泪水着着实实哭了两钵头呢！"说着，欲上前拥抱，几个扑空之后，阎趁势双手甩八字，在张连续两个转身中，将其外衣脱出（仅脱出两袖），把衣领往上一拎，张即成弯虾状。紧接第三个转身，张双手迅速暗插入衣襟之内，双臂紧夹下身两侧，反掌将衣襟下摆托起撑平，双眼翻白，成神不守舍状，两道鼻涕从鼻孔中流出。待其鼻涕快流垂到地面时，阎将衣领往上一拎，唤道："三郎！"张一边用哑声答应，一边身子随其上升，鼻涕也随之吸入鼻孔内。如此反复二、三次，领子拎高，鼻涕则短，领子拎低，鼻涕则长。随后，阎开门左右看无人，回身解下白绸带，套住张之脖颈一拎，张用双手撑开衣裳下摆，遮住左右交替一起一落的双脚，身子如同吊在空中一般，凌空摆动。最后用蟹行横步随阎下场。

"拎领摆身"和"鼻涕收缩"都是婺剧特技，为此剧所独有。"鼻涕收缩"现已废除不用，而"拎领摆身"传演至今。每次演出，观众都误以为连身拎起，悬挂空中。张文远为婺剧名丑徐东福所擅演，过去常以此剧斗台取胜。1962年，曾在杭州作示范演出。

僧尼会　婺剧传统剧目。唱滩簧。描写小和尚、小尼姑各自不耐佛门清规，虚度青春，趁师父外出之机，偷逃下山，途中不期而遇，互生爱慕，愿结为夫妇。此剧格调活泼清新，表演诙谐有趣，并有一些精彩特技，故常演不衰。



戏一开始，小和尚在"嘻嘻嘻"的笑声中上场，来到佛堂，喜容顿消，很不情愿地坐下敲木鱼念经。只见他嘴巴快速地颤动，眼珠却上下左右乱转，一副"小和尚念经，有口无心"的样子。木鱼越敲越慢，终于丢了槌子，叹气说："唉，真是阿弥陀佛格啱！"继而唱："和尚恨出家，怨出家，出家口念菩萨，心里……"这段表演，运用"颤嘴"、"转睛"的技巧，使一声"阿弥陀佛"的敬语变成"天晓得"的哀怨叹息。他打开山门，一阵鸟鸣，小和尚闻之大喜，唱："但听得莺声，嘶呖呖在那半空中啼……"从春景唱到鸳鸯蝴蝶，唱到渔樵耕读，边唱边舞，充分地表现了小和尚赏春、恋春的情绪。又是一声"阿弥陀佛"，原来是山那边来了

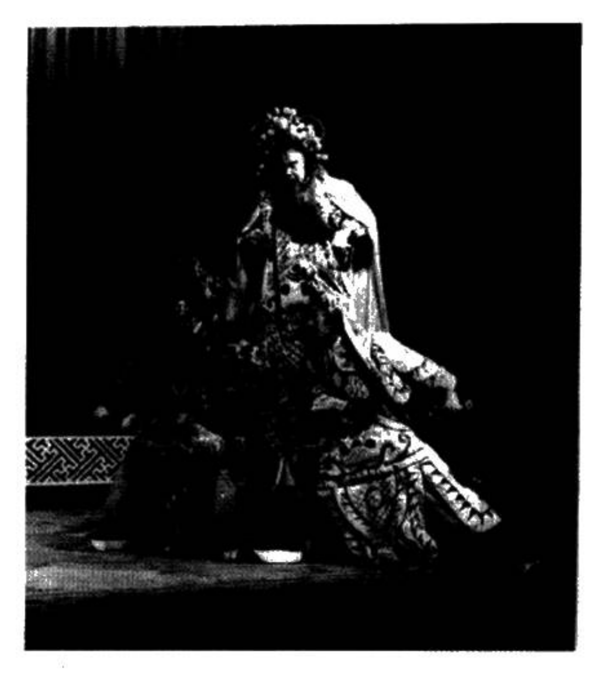
个小尼姑。正在梦想“九年十年过，娃娃长大，叫声我和尚阿爸啊爹爹”的小和尚，恰好碰上了“只要能把山来下，锯解磨挨也由它”的小尼姑，两人一见钟情。可是，礼数和佛门清规的束缚，又使两个人不得不念着佛号分道而行。小尼姑独自走着，禁不住心猿意马，通过一大段演唱，抒发对青春的怜惜，她竟发出了：“看泥神尚且成双作对，怎怪尼姑想丈夫！”的怨叹。不久，二人又在土地庙巧遇，小和尚见尼姑有意，冒出一句“正好两下配成双”，谁知小尼姑突然沉下脸来，弄得小和尚连念“阿弥陀佛”，并用“叠嘴”技巧，使上下嘴唇一左一右交替叠动，以表示尴尬之状。其实尼姑亦早有意，故意说了几句话，内含哑谜给他猜。二人再次分开，却又在水边相遇，小和尚猜出了小尼姑“僧尼成双”的哑谜，终于冲破束缚爱情的道道屏障，心心相印。尼姑让和尚背着，同唱“你有心，我有意……”欢快的过了溪。剧中还以“耍珠”表现其欢欣之情，开头小和尚高兴时就耍佛珠，先在颈部、肩上飞快地旋转，然后飞抛到空中又落套头颈上继续旋转。最后，他又高兴地耍起佛珠来。不过，耍了以后，就用脚勾着，丢于路旁，以示断绝佛门，开始了新生活。一套耍珠的特技，不同的处理，发挥了不同的作用。1962 年赴北京演出此剧，由郑兰香饰小尼姑，吴光煜饰小和尚，受到首都文艺界的观众的赞赏，周恩来总理对吴光煜的表演，曾作出过“目中无人，心中有人”，“小和尚演活了”的评价。

米糯敲窗　婺剧西安高腔《合珠记》之一折。写王金贞为寻被强赘相府的丈夫高文举，沦为相府女婢，得老杜娘相助，在书房相会。她手拿扫帚装扫回廊，在黑暗中攀花枝，窥动静，惊飞鸟，摸索前进。突然，她摔了一跤，头发被花枝勾住。解开弄直以后，用头甩发，甩了几圈后，一口将散发咬住（不用手助），然后再往前走。到了高文举的书房门前，两人隔窗对话，王用“连珠炮”似的一段道白，诉说了自己的痛苦和不幸，高深受感动，开门相迎。王一进门，不问情由，就打了丈夫三扫帚：第一帚打上身，将他乌纱帽打歪；第二帚打下身，王独脚打转；第三帚打后，王成“人”字形亮相。经过解释，金贞方知不是丈夫忘恩负义。于是，丢掉扫帚，飞步向前，与高抱头痛哭，并将被打歪的纱帽重新扶正。高要王去南衙告状，请包公判温相之罪。



此剧风格古朴、粗犷、强烈，生活气息十分浓厚，表演粗中有细，十分感人。尤其是剧中“咬发”、“打夫”等技巧的运用，突出了王金贞泼辣、刚烈的性格，同时又不乏柔情。王金贞为婺剧著名花旦徐汝英所擅演。1962 年此剧曾赴京演出，受到田汉、白云生等人的赞扬。

水擒庞德　又名《水淹七军》，婺剧传统剧目。演三国时，关羽受命进攻襄阳、樊城，不敌，为曹军先锋庞德所败，遂夜观兵书，揣摹对策，并携关平、周仓夜观敌营，利用襄江水



涨，放水淹没曹营七军，生擒庞德。此剧表演特点是一动一静形成强烈的对比：周仓自始至终，无一刻安静；而关羽则稳如泰山，以威严气势取胜。

戏一开始，周仓在三声“先锋”（长号）吹过后上场。他手提青龙刀，走矮步半圆场至九龙口亮相，两个眼珠不断转动，脸部肌肉颤抖，然后舞大刀引出月华旗手。接着，关羽在〔冒字头〕锣鼓中遮面上场，缓步至台口，左手折水袖，右手扶袖角。周仓执大刀快矮步绕关羽一圈，捧刀，右肩紧贴关羽，两人同时威严亮相。关羽念“通天引”时，只作捋髯、翻掌、换位、亮相等动作，而周仓则在关羽左右大翻身后膀子举刀托虎头蹲下亮相，作大转身矮弓箭步，在台板上磨刀，举刀横扫舞台，矮步至关羽左侧，踮脚捧刀等身段动作，以衬托关羽的威严沉着。

接着是关羽和庞德开打，两人均用大刀。关羽不敌，马失前蹄，几乎摔倒。周仓急上场，用铜锤挡住，救下关羽。关羽用刀杆平托苍髯，自叹，“老了，实实的老了！”然后踏云步缓慢下场。此场开打，关羽舞刀慢而稳人称武戏文做，庞德舞刀快而狠。关羽败阵，回营夜读《春秋》。此段，关羽更无大动作，始终只在案桌里外活动，全靠周仓衬托。关羽看书有三次：头一次坐在案桌后，翻书，半闭眼，捋须；周仓右手举刀，抬右脚，左手推髯，身紧靠关羽，眼盯书本。两人构成优美的造型。接着，关羽站起急翻书，一顿，若有所悟，额前绒花颤动；周仓从右至左，捧刀视书，眼珠大转，似不解。第二、三次看书，关羽时而缓步沉思，搓手，时而回到案桌，抬腿，推髯。周仓的动作相似，但动作幅度大，速度快，且不住观察关羽脸色。最后，关羽眼皮一睁，似有发现，从桌前走到台口细读。周仓随即跟上，在关羽前面侧身盘坐于地，眼盯书之背面，两人一高一低，一静一动，又构成一幅错落有致的画面。

关羽读《春秋》有获，遂定水淹破敌之策。但他不立即部署，而是与周仓、关平一起前去观察地形，同时，回忆过去过五关斩六将的往事。此段可谓“三人舞”，处处以关羽为中心，不断变化队形、动作，时舞时顿，一顿一个画面。最后，才是水擒庞德，起初主要是周仓的戏。待他擒住庞德以后，关羽才上场劝降。庞德宁死不屈，关羽爱其才，不忍斩，横提偃月刀，沉思叹息。此时，庞德两眼凝视刀口，脸部肌肉上下颤动，乘人不备，以颈迎刀自刎，“后僵尸”倒地而死。周仓喜极，跳起魁星步；关羽则微露惋惜，眼珠一斗，略视庞尸，将刀扔给周仓，捋髯提蟒下场。

二十世纪四五十年代，婺剧著名大花脸胡志钱、鲍智富擅演关羽和周仓，脍炙人口，风

行一时。

浮　缸　温州乱弹传统剧目。叙北宋年间，汤阴县岳家庄洪水泛滥，岳母怀抱刚满月的岳飞乘坐在荷花缸中漂浮而幸免于难。岳母为正旦应工，绿巾包头，露出一绺散发，着青帔，腰系白围裙，围裙末端边缘与一只大缸相连。缸用竹篾为骨架，纸糊彩绘，底部空出，状如灯笼壳。演员用双脚动作表现置身于缸中在波峰浪谷漂浮。开场时，用大锣大鼓，间以长唢呐击奏，表示洪水暴涨，凶猛冲击，造成紧张的气氛。接着岳母抱儿乘缸上场，一串侧身快碎步的滑跌动作，宛如缸体被大浪从高处冲向低处。尔后转身亮相，表现惊魂甫定的神情。她见儿子犹在襁褓中沉沉入睡，起板唱〔罗拨子〕，唱完一段又以宾白自叙身世及此时情景。在唱腔和宾白中，缸体一直在作圆场式漂浮，表现与惊涛骇浪博斗的情景；在儿受惊时，岳母作哄儿、护儿、喂乳的表演。当大浪将缸体托起甩向半空时，有一个难度较高的纵跳动作，人体连缸在空中旋转一周，同时双脚蜷缩，使缸体离地时不致露出。最后有一个大浪凌空劈下，缸中进水，演员还要表现出全身被水浇透的样子：甩发、甩袖、从缸中向外戽水、拧干袖子为儿擦去水渍等。原温州乱弹剧团演员王兰香擅演此剧，1954 年在浙江省第一届戏曲观摩演出大会中获优秀表演奖。

阳河摘印　瓯剧传统剧目。写薛刚大闹花灯，遭满门抄斩。唐王恐阳河节度使薛猛哗变，派马龙收摘薛猛印信。薛猛愚忠，交印后即被杀。此剧场面热闹，表演粗犷豪放，气势磅礴。其中“逼反”、“交印”两场，尤其精彩。



“逼反”演马龙奉旨前来摘印。薛猛部将宋林与薛妻马氏知大祸临头，苦劝主帅拒旨交印，率兵造反。薛猛不听，反加斥责。宋林自刎，以死相谏，马氏见薛猛顽冥，毅然抽出令箭，传令发兵。中军薛辉接过令箭，从上场门奔到下场门，最后站在正中高台上疾呼：“夫人有令，反上长安，救出老王爷！”接着阵阵凄厉的长号声和三声〔擂头〕，台后士兵高喊：“反，反，反！”此时由唢呐主奏〔导板〕声起，加浓了威武、悲壮的气氛。薛猛唱毕〔导板〕，在大锣大鼓声以及四龙套、八靠将的“反啊！”喊声中上场，旌旗飘摇，刀光闪闪，喊声雷动，造成全军敌忾同仇的声势。但薛猛仍恪守愚忠，穿梭于将士之间，摇动双手，东拦西阻：“反不得，反不得啊！”此时，马氏全身披挂，杀气腾腾地来到校场，情势更为紧张。薛猛见阻拦不成，一把夺过马氏手中之刀，放于颈上，抖动髯口，愤愤地说：“要发兵，先将本帅杀了！”马氏无奈，一跺脚，一声长叹：“罢罢罢，收——兵！”这句白口念得凝重缓慢，满含着失望和哀痛。收兵令下，台上“轰”的一声，旌旗刀枪齐落，将士伴随〔乱锤〕锣鼓点子，默默退下。“逼反”

的烈火被浇灭了，剩下的是冷寂、凄凉，悲怆……。

紧接是“交印”。这场戏的表演处理别开生面。交印和后来的受戮本是悲剧，开始时音乐偏奏隆重热烈的〔大开门〕，形成反差强烈气氛。片刻，薛猛缓步背着观众登场，至台中与薛辉背对背相碰，接着马氏凤冠霞帔，也背向观众上场，与薛猛背部相碰，这一重复动作，巧妙地点出他们彷徨不安、沉郁反常的心态。马氏见了薛猛，摇头叹息，强忍住一腔悲愤。拜印时，她双脚交叉，右手捏住左手水袖一角，手举至额门，然后整个身子挺直缓缓下蹲，上身前倾，匍匐贴地，如是三拜，贴切地雕塑出其庄严而又沉痛的神态。马氏拜毕，回身一见趾高气扬的马龙，不禁怒气冲天，抽出薛辉腰间佩剑向马龙刺去，薛猛恐酿成大祸，立即上前拦住，并叱退马氏。马氏无可奈何，愤愤离去。继为主帅薛猛拜印，众将士鱼贯而上，音乐又奏〔大开门〕。薛猛在台口抖袖、整冠、理髯后转身，先是双脚分开，双手不断颤抖，从两边上举成捧拳状，然后全身慢慢下蹲，上身前倾，伏地一拜，起立后抓起右袖，左脚跨前一步，再抓左袖，右脚跟上一步，以同样姿态再拜。三拜礼毕，双手端蟒内翻身，跑半个圆场至台中再速拜三次。这一拜再拜，显示出薛猛对军权的依恋与帅印被夺的痛楚。拜印后，节奏加快。马龙又催交印，薛猛欲上前取印，薛辉抢先一步把印高举手里护着，众将士也“扑通”下跪，摇手示意万万不能交印。薛猛犹豫，马龙再逼，薛猛只得遣走薛辉后交印。马龙大喜，匆匆拜过，夺印率领将士扬长而去。最后，空荡荡的舞台上，只有薛猛一人丧魂失魄地木然而立，双手仍不断颤抖作着捧印的姿态。此剧台词不多，是出热闹的群戏，在性格对比中刻画人物，前后两段一热一冷、一动一静构成鲜明的对比。1957年经整理加工，参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，周阿宝饰薛猛获优秀演员奖。

垓下之战　又名《乌江恨》，系根据传统戏《汉高祖》整理改编之京剧，为盖派专工剧目之一。盖叫天自编、自导、自演主角楚霸王。盖派霸王，以武生应工，与传统扮相和表演迥异。他改勾脸为揉脸，紫檀色，浓眉倒竖，深画眼睑，显得眼大有神，黑扎短髯，戴宝鼎形帽（高约五十厘米，分为两层，每层有八角，角尖悬铃）。穿紫蟒，外套方形大坎肩，腰围玉带，带下挂一绣花短围，虎头高靴。手持霸王枪，枪头如蛇矛，较宽厚。腰左挂钢鞭、宝剑，腰右悬弓袋、箭囊。既有帝王之尊严，又具大将之威武。



剧分大操、别姬、自刎三段：“大操”为显示楚军训练有素，实力雄厚，由八盾牌、八辽刀、八长枪、八大旗组成，四人一排，列队出场。霸王随〔夜深沉〕乐曲击战鼓指挥，士兵随鼓声节奏，化一套群舞“六合刀”为队形，繁而不乱，变化多端，犹如千军万马，驰骋沙场。士兵舞下，霸王随〔斗鹌鹑〕起舞，略带花脸功架，身段刚柔相济，舞枪多

用单手，举重若轻，表现霸王膂力过人，威猛无双。

“别姬”写夫妇深情。九里山前，汉军十面埋伏，霸王被困。虞姬知大势已去，为了不使霸王受拖累，以便突围，毅然自刎。霸王望着爱姬尸体，不忍诀别，却又无可奈何，悲痛无言，仰天长叹。忽闻楚歌又起，来回走动不安，决定要将虞姬的头带走，生死不离。为了表现其深情，又使舞台形象更美，盖老摒弃老的演法，即霸王割下虞姬的头（红布包），挽发咬在口中；或是将头挂在腰间冲杀出去的传统演法，改为场面起〔底鼓〕，霸王从虞姬手中拔出宝剑；锣鼓紧转〔扫头〕，割下一块战袍；锣鼓又急转〔二锤锣〕，前锤锣中霸王将战袍庄重地盖在虞姬脸上；后锤锣，从她头上割下一绺青丝，表示生死相伴；锣鼓急转〔垛头〕，将青丝衔在口中，单手握枪柄梢，显出“力拔山兮”的气概。马童翻上，他踩蹬、跨鞍，悔恨万分，亮相后，突围。

“自刎”写霸王从容就义。项羽败退乌江，人疲马乏。艄翁劝他西渡，以图再起。他说：“可怜八千子弟随孤出战，如今俱已失散。孤家一人有何面目去见江东父老。”忽闻马嘶，他又说：“乌骓呀，乌骓，难道你也不愿回江东吗？”表现出其无限悲凉沉痛的心情。继之，仰天狂笑。然后，低首俯视马童，马童为霸王威严所慑，双目斜视，不敢逼近。霸王神态自若地对他说：“来来来！把孤王的首级拿去报赏去吧！”随即“哈哈”仰天大笑，继而又扬声念：“今日拔剑刎乌江！”右手举剑，抹颈，紧握剑柄不动，怒目圆睁，视右前方，成“子午”相，雄伟屹立。刘邦、韩信赶到，韩见霸王死而不倒，既惊且愤，叫道：“碎尸万段！”刘举手忙阻：“且慢！”然后整肃衣冠，毕恭毕敬地说：“请受孤王下马一拜！”说罢，下马躬身下拜。刘、韩的举动，对霸王形象的最后塑造更臻完善，余韵隽永，让人深思。此剧于 1959 年 10 月 1 日，演出于杭州人民大会堂，轰动一时。

斩马谡　京剧传统剧目，描写三国时蜀魏交战，马谡刚愎自用，失守街亭。诸葛亮铤而走险设“空城计”骗走魏兵后，挥泪将马谡斩首。著名余派老生陈大濩擅演此剧。



戏分三个层次，首先，诸葛亮坐帐，准备审理王平、马谡。赵云得胜回营，借诸葛亮要他代敬酒之机，为王、马讲情。诸葛亮双眼微闭，头一摇，既不拂赵云好意，也没有采纳他的意见。当赵云第二次欲进劝时，诸葛亮双手一勾，低垂眼皮，表现出既不予理睬，又有点埋怨赵云啰嗦的神态。赵云下场后，诸葛亮先审王平，心中怒气难忍，眼睛睁开，用了一个大幅度的甩袖，强劲有力，表现了人物难以压制的情绪。但王平不是主犯，经他解释，予以责打四十以示儆戒。接着，审理马谡。此时诸葛亮的火气就更大了，但仍尽力压制自己，在愤愤唱出〔西皮摇板〕：

"再带马谡无用的人!"之后,半侧身子坐于大帐之中,以扇遮面,脸部半露半掩,不同于别人背对观众或面对观众的演法。待马谡被押上来跪在他面前,他才拿下挡脸的扇子,一亮威严之相。依然坐唱〔快板〕转〔散板〕,下令将马谡正法,当马谡自认该杀,但求他照顾老母时,诸葛亮又将扇子半遮己脸,以稳定自己的哀怜情绪。直到斩毕马谡,才放声大哭,以〔西皮散板〕唱出:"我哭啊,哭一声小马谡!叫,叫一声马幼常!可叹你为国家一命亡啊……!"其情如江河出谷,一泻千里。唱这二句时,强调"哭"和"叫"两字,音调高扬低落。转到最后一句〔哭头〕"参谋哇,啊,幼常啊"时,几乎变成了哭喊,令人不忍卒听。

陈大濩从诸葛亮的身份、性格出发,用摇头、闭眼、开眼、遮扇、移扇等小动作。显示诸葛亮的涵养,并且与斩马谡后的大哭形成鲜明的对比,表现其爱才若渴与执法如山的心态。

叶香盗印　越剧传统剧《七星剑》中的一折。写巡按周文进微服私访,被恶霸田荣关入水牢,金印落于田妻刁婆之手。婢女叶香深明大义,为救巡按而冒死盗印,但又紧张害怕的情景。表演真实细腻,是此戏的最大特点。叶香盗印前,有一小段刁婆守印作铺垫。刁婆既悍且丑,揉红脸(亦有勾碎脸的),粗眉阔口,面貌狰狞,令人毛骨悚然。她在房中秉烛饮酒,把玩金印。刁婆酒醉后,叶香上场,戏分上楼、盗印、下楼三段,紧密相连。叶香身穿小衣小裤。上罩紧身坎肩,腰系罗带,在一句〔闷帘导板〕后,摸黑来到虚设于台口的楼梯下,仰望楼梯,心里不由紧张起来,暗暗祈祷上苍保佑,然后小心翼翼地踮步上楼。刚踏上三步,发觉鞋底触及楼梯发出响声,急忙退了下来。她脱去鞋子,想放在楼梯下,觉得不妥;即把鞋子挟在腋下,又觉得行动不便,一时不知所措,急得团团打转。无意间手触罗带,感到把鞋子插在腰际可万无一失,便迅速插好鞋子,战战兢兢蹑足登楼。每登一步,恐惧则多增加一分,双腿瑟瑟发抖,越抖越厉害。行到楼梯半腰,又似乎听到了什么,急忙回身向下张望,四周寂静,并无声息,遂加快脚步大胆上楼。刚踏上楼梯顶级,忽见房中闪出一道烛光,惊恐之下急忙转身,在背光处贴壁站定,屏息敛气,以"小移步"悄悄行到房门左侧谛听动静。听到房中有鼾声,不敢贸然进门,再蹲身以"矮移步"行到房门右侧,从门缝中朝里窥探,见刁婆伏案熟睡,这才准备挨身潜入。面对凶悍的刁婆,又身不由己地战栗起来,抬起的右腿怎么也迈不进门槛。她恨腿不争气,轻轻拍打了两下,然后用双手把腿搬进了门,随即一个"鹞子翻身"紧接"卧鱼"侧身斜卧在右台口,以避过刁婆的视线。随着音乐〔夜深沉〕曲牌的节奏,她慢慢昂起头来,见刁婆依然熟睡,便起身四周



察看，寻找藏印之所：她翻遍抽屉，一无所获；接着又转向木箱，仍是大失所望。叶香正在焦急、失望之际，忽然眼睛一亮，发现用黄绫包裹着的金印，正在刁婆手边，脸上掠过一丝喜悦。她恨不得一跃向前，就手取来，但又怕惊醒刁婆，不敢造次。于是，双眼紧盯刁婆，颤抖着双手，以"雀步"行向桌边。不料刁婆一个翻身，正巧面朝叶看，她大吃一惊，迅速地一个"扑虎"伏地不动，然后轻轻地以小幅度的"乌龙绞柱"转到舞台右侧，直起身来朝桌上一看，不由倒抽一口冷气，原来金印已被刁婆压在臂下！她盯着可望而不可及的金印，急得频频搓手、招手，似叫金印生翅，从刁婆臂下飞到自己手中来，她怕时间拖久，耽误大事，便想办法使刁婆变换睡姿，小心地以"辫雀步"（两腿交叉，踮步移动脚尖）行近刁婆身边，连着三下轻推桌角。果然刁婆转一个身，面朝正中伏案而卧，叶香就势一个"劈岔"伏倒在地。当她发现金印在刁婆翻身时已被推至桌边，包裹金印的黄绫正悬于桌沿上，大喜过望，感到机不可失，不等站起身来，"跪步"到门边向外仔细张望，接着仍以"跪步"直退到桌沿下，开始第三次盗印。她"下腰"及地，屈膝平卧以隐蔽身躯，然后慢慢挺腰、抬身，用嘴咬住黄绫一角，取印在手，便疾如脱兔跃出房门，飞身下楼。才到楼梯半腰，脚下不稳，竟一下滑到了楼下。她欲站起，仍因心中惊慌，两腿软得无法站起，一连三个"跪跌"，然后挣扎着站起身来，向上场门疾奔而下。

这是一出重头做工戏，手、眼、身、法、步一应俱全，需配合默契，无扎实功底，难以胜任。尤其以"抖"闻名，凡站立、行走之时，腿部无不发抖，有强有弱，有快有慢，可谓一绝。此表演为早期越剧著名女旦王杏花所创。她紧紧抓住一个"盗"字，一个"怕"字大做文章，以一系列连贯而优美的动作，成功地塑造了一个富有正义感而又胆战心惊的婢女形象，历数十年久演不衰。其后的名旦魏银凤、裘爱宝皆宗王而又有所丰富，如裘创造了以身子俯地，双手贴背，单凭双肩挪动，身体匍匐前进的表演，增强了演出效果。

倪凤扇茶　越剧《双珠凤》中一折。演书生文必正看中霍家小姐霍定金，即托人卖身霍府，以便与其相会。他去姜卖婆家，请其作介绍，姜女倪凤见到文，顿萌爱慕之心。此段主要表现倪凤在为文烧茶煮面时的心理状态，生活气息浓厚，情趣盎然，为观众喜闻乐见。



姜卖婆将文必正带至家门，叫女儿倪凤开门时，倪说她正在"裹粽子"，叫娘等一等，并要娘猜裹的是什么"粽子"，卖婆从白米粽一直猜到火腿粽，都没猜着。谁知倪凤最后说"姆妈，阿囡来拉（在这里）绕足（裹脚）！"这段玩笑，既表现倪凤的天真无邪，活泼大胆，也表现了母女的亲昵无间。在文必正随倪母进门后，倪见其聪明俊秀，顿生爱慕，一双眼睛，滴溜溜地看着他。听说文要卖身为奴，她大

喊可惜。母亲问她何故，她毫不掩饰地唱道："可惜阿囡无花银，若是阿囡有花银，将他买……，阿囡买他做男人。"母亲责备几句后，即叫倪凤烧茶待客。倪凤进灶间，搂松毛，点火，舀水，扇火……，表演轻快、熟练、真实。这时，母亲退下，舞台上只留倪和文，一左一右，表示一在灶间，一在客堂，互相通过篱笆可以看见。倪凤心不在焉，往壶中舀水时，壶盖忘了拿掉，一低头，这才发现壶中根本没放水；待再加水烧开后，倪凤又错把干菜当茶叶冲茶，文必正喝后哭笑不得。这些情节，一方面通过倪凤的虚拟表演，一方面又通过文必正的唱(心理活动)来交代。如倪舀水时，文唱："茶壶盖儿不拿掉，舀来清水壶外倒。"倪凤误以干菜当茶叶时，文喝了一口，唱："一杯茶来真懊糟(肮脏)，咸津津来苦恼恼！"倪凤发现后，急得在门外背着母亲向文必正暗示唱道："我脚蹬蹬手摇摇，快叫后生来吃掉，免得娘亲来打敲(挨打)。"文为了倪凤免受责骂，就硬着头皮咽了下去："一把干菜我吃掉，害得我喉咙底里来梗牢。"文必正吞咽干菜的狼狈状和倪凤一旁止不住的暗笑形成了强烈的喜剧效果。

姜卖婆上场，见文必正连"茶叶"都吃掉，以为书生肚子饿了，忙叫倪凤去煮点心。倪凤既兴奋又麻利地站在锅台前舀水、切菜，眼睛却只偷看文必正，连平日拿惯了的油盐酱醋放在哪里也弄不清了，用一样向母亲问一声。此段表演细腻准确，使观众很真实地感觉到"灶间"中菜厨、灶台以及瓶瓶罐罐的存在。面烧好了，端给文吃。文端起碗来一看，凑近一闻，不觉双眉紧皱，唱道："我提起筷儿撬两撬，麦面切得糊糟糟，韭菜还是条打条，桐油来当猪油烧，酱油不安(放)酸醋浇……土灰当了白胡椒。"站在一旁的倪凤，全然不知，只见文紧皱眉头，手不持筷，便做手势催他快吃。文看看倪凤，又望望面，啼笑皆非，尴尬万分，接唱："她做手做脚做一套，叫我点心快吃掉，这碗点心我吃了，存年冷饭要冒(吐掉)。""扇茶"、"煮面"、"吃面"的表演，唱做结合，互相补充，真实生动而又妙趣横生，观众时时为之捧腹。剧中的念白，基本上是嵊县地区方言，乡土味很浓，听来亲切发噱，极富艺术感染力。

这是一出"三小戏"，小旦尤其吃重。其主要特色是虚拟和假设，除一张椅子上放一只小炉和倪凤手中拿的一把小芭蕉扇外，其余空无一物，但表演却很有层次，又很生活化。倪凤为名演员筱丹桂、姚水娟所擅演。



盘　夫　越剧传统剧目。写曾铣为奸相严嵩所害，其子曾荣隐姓埋名逃亡在外，后来巧与严嵩之孙女兰贞结为夫妇。婚后，兰贞见丈夫有意避她，甚感奇怪，经盘问后，得知原因，终于和好。此戏以巧合、误会构成矛盾，解决又合情合理，全剧唱做并重，富有情趣，长期盛演不衰。

兰贞上场后，双眼向台口张望，然后疑惑地念："我屡差飘香请他上楼，他总是推说读书要紧，不肯上楼，究

竟何故？好叫兰贞难猜也！”接着，丫鬟飘香上楼禀告：“姑爷即刻上楼！”兰贞一阵欢喜，又有点羞涩，快步走到下场角唱：“听说官人上楼来，我万千心思都丢开。”旋即至台中，整鬓掸衣，快步到楼梯口迎接官人。曾荣上楼后，问兰贞有何事，兰贞问他为何闷闷不乐。曾荣不说，兰贞便猜，猜来猜去难以猜着。兰贞问他是不是杭州人，曾荣答：“非也！不住钱塘住南京，不姓张来本——”唱到此处，自知失言，转身下楼。待兰贞追至书房，房门紧闭，推不开。兰贞又气又怨，举手欲敲门，又慢慢收回。她正待回房，以后慢慢理论，忽听曾荣在房中自怨自叹，讲起自己的身世来。兰贞一听甚喜，原来如此，对他甚表同情、理解。但是，接下去，曾荣大骂起严嵩来，从严嵩、严世藩、赵文华一直骂到严兰贞，她终于从惊奇转为愤怒，最后，举手敲门，欲进去与丈夫理论。这段门内门外的演唱，以曾荣为主，兰贞为副；曾荣唱一段，兰贞唱几句，表示自己的态度。通过各自的演唱，既交代了曾荣的遭遇以及不肯与兰贞同房的原因，又初步揭示了兰贞的善良贤慧和爱憎分明的性格。

兰贞敲门以后，曾荣立即警觉起来。他怕刚才所说的话被兰贞听到，故一反常态，客气地将兰贞迎进门，行礼，请坐，还破天荒叫起“娘子”。但当兰贞说她刚刚到便敲门时，他又立即摆起架子。兰贞问他在书房干什么，他说“背书”；问他背什么书，又说“忘记了”。兰贞说，你忘了我还记得。于是，她走出房门左右观察，看外面无人，进房将门关好，然后，按照曾荣的原话，一字不漏地“背”起来。这段“背书”对唱，与前一段相反，以兰贞为主，曾荣为副；兰贞进攻，曾荣防守。兰贞的唱词，与曾荣在房中独唱时完全一样。兰贞是一本正经地唱，曾荣是十分厌烦地听。但到后来，兰贞越唱，曾荣越不安，态度由傲慢转为谦恭，最后，当兰贞故意要拉他去见祖父时，他惊恐万分地跪下向兰贞讨饶了。此时，兰贞才说出：“兰贞虽是严家人，忠奸两字还分得清。”她深情地将丈夫扶起，还吩咐他，这样的机密大事，以后千万小心。曾荣感激万分，终于知道自己的妻子是位奇女贤妇，这才真心相爱。

这是典型的越剧生、旦戏，为姚水娟的代表剧目之一。1954 年参加华东戏曲观摩演出获表演一等奖。



索　夫　越剧传统剧目。写严世藩诞辰，兰贞嘱曾荣为父拜寿，以免起疑。但曾荣到深夜不归，兰贞以为被祖父、父亲所害，前往索夫，大闹相府。全剧有三节戏：

一为“标本楼虚惊”。众宾客为严世藩拜寿之后，赵文华奉命上标本楼取密件。他左手拎袍，右手捏水袖前后弧形摆动，口出“嘻嘻嘀嘀嘿嘿”之笑声，躬腰，低走小方步上。上楼见房门未锁，所藏案卷已被翻动，疑有刺客，胆战心惊，抖瑟中抽出床架上之宝剑，在吆喝声中东划西撩，虚张声势。当蹑步逼近床沿之际，女儿婉珍一声呼叫，赵惊恐反折袖遮头，蹲身躲藏，活现其色厉内荏、胆小如鼠的小人

性格。稍缓，扭头见是女儿与丫鬟，即立身斥责，驱其下楼，却不知女儿与丫鬟已将暗地翻阅案本的曾荣藏匿于床榻之下。

二为“大媒人挨揍”。严兰贞因不见丈夫曾荣，误以为丈夫被严、赵两家奸臣所害，遂带领贴身丫鬟至堂前索夫，当严世藩交不出曾荣时，兰贞便大打出手，将一切珍贵东西打碎。严世藩无法，只得请大媒人赵文华劝解。赵为讨好严嵩，对兰贞百般迎奉。不料赵一句戏言，反触怒了严府千金，竟被兰贞狠揍一巴掌。他逆来顺受，又气又恨，一手揉脸，一手指向兰贞：“你、你、你怎么打起我来了？”他生怕还要挨揍，伺机拔腿欲溜，被兰贞追上随势摘下乌纱帽，掷于地上。赵赶紧跪地拾帽，不料右脚往后一翘，靴子又被兰贞脱下，掷于一旁。赵又爬起拾靴子放入衣兜里，跛足狼狈而逃。

三是“没奈何写服辩”。赵文华进入女儿房中，不料已和女儿串通一气的兰贞，突然闯进房来，吓得他连忙躲入衣柜。谁知柜内还躲着个曾荣，被兰贞破门拉出，兰贞责赵怂恿女儿私藏曾荣。赵目瞪口呆，欲辩不能。兰贞逼其认罪，赵为了保全自己，只得委曲求全，写下服辩。此处有一段表现赵进退两难的〔四工调〕唱词，唱来抑扬顿挫，跳跃明快。写服辩时，由兰贞念一句，赵跟着写一句，其情其态，可憎可笑。写毕，赵欲打女儿出气，被兰贞阻止，欲打丫鬟，又被兰贞所挡，于是只好举手打自己的头。兰贞一语提醒：“打破纱帽要你赔！”他一呆，把手缩了回去，哀叹：“唉，连自己也不能打，夹里破了面子要全。”只得顺从兰贞摆布，邀曾荣坐入兰贞大红轿内，送出府门，小夫妻安然回家。

赵文华小丑应工，严兰贞花旦应工，分别为屠笑飞、姚水娟所擅演。

风雪摆渡　越剧新编现代剧目。写某小姑娘为代替生病的哥哥去东庄民校教书，迎着风雪去河边搭渡的情景。此剧的表演在继承戏曲传统的基础上，吸收一些现实生活动作，成为一出新歌舞剧。在唱腔上，以越剧〔弦下调〕为主，吸收融入浙江水乡山歌小调，并以同调异腔的方法，实现越剧男女对唱，风格清新优美。全剧由三段歌舞组成。



第一段为小姑娘单人伞舞。她手握周围有排须的小伞柄，遮脸抗风而上。一阵朔风扑面，手摇伞柄，身子一俯一仰，小伞一遮一掩，重复三个亮相，三个鹞子翻身。风稍停，起唱叙述所处环境和自己的心情。又一阵旋风，抛伞至空中，表示小伞被风刮去，她赶紧踮脚抢握住伞柄，顺势起慢“鹞子翻身”。突然将伞下压，单手握伞柄在地上滚个环形。继以尖步行走，心急路滑，几个快步

滑倒，在劈"一字"时，顺势收伞，以半个"金刚扫地"交腿坐地。她忍住疼痛，用伞撑地起身，逆风三开伞，三闭伞，换向顺风终于把伞打开，继续前进。

第二段为小姑娘、小伙子双人船舞。小伙子提橹摇船上，见迎上来的姑娘身背书包，以为她到民校读书。抛绳，旋子，上岸，边系绳边嬉笑地问："到东庄做啥？讲了才开船。"姑娘腼腆地指指书，递上盖有大红印的介绍信，小伙子斜瞄一阵说："不假，有块红方糕！"姑娘见他不识字，忍俊收伞，小伙子尴尬地快速走矮步收绳，抛绳，接着起飞脚上船尾，顺势提腿，旋身，躺腰提橹。姑娘将伞装进书包，上船头握篙，两人一高一低，交替起伏。小伙子故意扶橹不摇，姑娘焦急地一跺脚，使小伙子冷不防一跃身；小伙子报以更猛的跺脚，使姑娘跳起一惊。打趣中，小伙子又故意猛然一扳橹，小姑娘碎步冲向前，小伙子暗笑。姑娘不示弱，抢篙往里一撑，小伙子跌步冲向前，小姑娘胜利地说："当心，开船吧！"经三摇三撑，船往江心而去。这时，小姑娘撑伞，小伙子摇橹，二人齐步移动，身子同向摇摆，运用伞和橹以侧身、背身、转身分合变换各种舞姿，构成幅幅画面。在这段表演与对唱中，小伙子轻视学习文化的思想，受到了姑娘的批评。

第三段为三人船舞。正当小船飞速向前时，遇一老人前来搭渡。老人是去西村接老师到民校上课的，他不知船上姑娘就是要接的老师，急于要摇船去西村接人，而身为教师的姑娘急于要上东庄上课，互相争执不休。老人摇橹，青年撑篙，姑娘撑伞，船在风浪中颠簸。在急骤的奏乐声中，配以强烈的打击乐。姑娘焦急地唱着〔嚣板〕，一会儿欲夺小伙子的篙，一会儿又扶住大伯的橹，恳求回船去东庄。老人则执意不允，自己拼命摇，喝令小伙子用力撑，船头风作浪涌，雪花扑面狂舞，把矛盾推到了高潮。最后，在争执中终于弄清了情况，消解了误会，小伙子向姑娘敬礼认错，侧身踩步后退；姑娘为他撑伞，踮脚移步；老人蹉步摇橹，三人于风雪飞舞之中下场。

此剧由沈传锟导演，王媛饰小姑娘，何贤芬饰小伙子，吴兆千饰老人。1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获优秀表演奖，1958年赴北京演出，又获好评。



赶　路　湖剧《麒麟带》之一折。写安吉县某客栈少女张彩贞，受姚麒麟诱骗，失身遭弃后自缢，成了冤鬼。后闻姚将另娶，求义兄李世忠引路，同奔湖州，面责薄情郎。全戏以唱为主。

幕启，李世忠身着蓝色短衫裤，腰束白短裙，头戴黑帽，肩背棉纱带上场，依约来到七里亭等待义妹张彩贞。他略一巡视，慢慢转过身来，摊手，低头，沉思，疑惑地唱道："是人？是鬼？难分晓……"此时，

下场口一缕青烟，鬼魂张彩贞背向观众，在大钹磨出的“丝丝”中移步上场。她身着白素服，腰系百褶罗裙，头戴一朵大白绸花。因鬼魂无形，李世忠看不见，全靠麒麟带辨认、联系。她悄悄将麒麟带掷与李，李接带磋步后退，惊唱：“见一条板带有血痕！叫声彩贞……”张转身答应“是呀！”以此表示张彩贞已来到他面前。李长叹一声，带她上路。他俩急步走了几圈圆场，李大汗淋漓，越走越慢，赶不上张。张见状便在李身后微微抖动水袖，半蹲步身子左右晃动，施展法术。此时音乐奏风声，顿时，李便如驾雾腾云，十分轻快，并且唱道：“越走越快背后风来送——”此后，李在前，张在后，急走圆场。张展开长裙随风飘舞，似戏水游龙，十分优美。然后，二人造型亮相，且配以唱词，表示已到金湾村。过了村，是崇山峻岭，两人做攀缘、跌倒等舞蹈动作。突然电闪雷鸣，乌云压顶，鬼魂十分惊惧，吓得用碎步连连后退，接着几个“鹞子翻身”，跌坐于地，唱“忽闻雷声心害怕”，此时李世忠跨步上前，边安慰（用唱），边卫护她前进。同时以蹉步、滑坡、跌坐等动作表现行路的艰难。终于雨过天晴，他们来到了洪山渡口。李俯身拉船索，张则未等渡船靠岸，便飞身上船。此时李朝岸上连唤彩贞，不想应声却从船上传来，方知她已上船，不觉一惊。二人“过渡”的表演，全用虚拟，李走矮步，拉渡索；张云步前移。一前一后，一高一低，确如船在水中飘荡。这三段戏，身段优美，层次分明，“助风”、“惊雷”、“过渡”三个重点细节，颇具特色。女小生许丽娟擅演李世忠，男旦钱士英擅演张彩贞。

赶花船　湖剧《朱三与刘二姐》中一折。描写余杭刘二姐为救恋人朱三出狱，舍身嫁钱文秀。朱三误以为二姐变心，赶上花船面责，二姐有苦难言。当朱三悟知真情时，花船已至钱家，朱追悔莫及，投河殉情。戏一开始，婚妆打扮的刘二姐和钱文秀及艄翁踏着船步组成船形上场，刘哀怨地唱着〔摇船曲〕：“……想那日，三哥划浆我帮衬，今日里，却与仇人同道行！”眼神不时向岸上眺望，她盼望见到朱三，又怕见到朱三。朱三果然赶来了，他货郎打扮，面容憔悴，见到刘二姐，便急步扑向花船；刘二姐高叫一声“三哥”，也扑向朱三，一见前面是河，才急后退止步。钱文秀害怕朱三拦阻，催促艄翁赶快摇船，用“退则进”的步法下场。再次上场时，朱三见刘二姐新娘打扮，随夫到夫家去，便气愤地从怀中取出以前刘所赠的一缕青丝，侧身，“单云手”抛向船中，还给刘二姐，并唱〔快板烧香调〕：“这世界，钱是真来情是假！”刘痛苦难言，在“仓唧唧”表示青丝已随水漂走的小锣声中，唱：“……心痛好似钢刀挖！”此时，刘、朱二人一前一后，一正一背，同时双拂袖、顿足、捶胸；继而音乐由弱转强，朱三倒退几步，从腰间又取出荷包唱：“……



如今双燕各自飞，朱三何必佩在腰！”苦笑一声，抛向刘二姐。刘抛袖欲接，凄楚地唱：“荷包落水水上漂，二姐我强忍泪珠不敢抛。”朱三目光呆滞，双手微抖，猛然间从胸前摘下金鸡心怒指二姐唱：“……上面刻着你的年庚，我只道此心是真金，不料想二姐会变心！”接着，急走半圆场，至台前第三次欲抛还二姐。二姐一声“天哪！”惨呼，跪在船头痛哭失声，唱道：“三哥、三哥你好狠心，我嫁钱家为何人?!”以大段唱词说明原委。朱三发现错怪二姐时，手捧金鸡心，转动眼珠，突然一声“啊呀二姐”，拖长腔唱道：“朱三错怪你了！”抖手，蹉步，单跪地，膝行追下。再次上场时，朱三继续追赶，但这时船已近钱家，已经赶不上了。此时，幕后伴唱：“清水河边柳成林，断肠人送断肠人。”朱、刘在对拜中同唱：“今生你我永离别……”花船驶下，朱三昏倒，全场转暗，一束追光照着朱三，在凄婉的伴唱声中，朱三醒了过来，喃喃自语：“二姐、二姐，朱三随你来了。”爬坡跳水自尽。

此剧于1960年参加浙江省青年演员会演时，由许丽娟饰朱三，俞月娥饰刘二姐。

打窗楼　甬剧传统剧目。写农村青年叶云卿与少女孙兰英相爱。某夜，叶欲找孙商量婚事，见其与一青年男子同坐而生疑。次日，怒气冲冲前往质问。经解释，和好如初。这是一出载歌载舞的生活小戏，仅有两个角色，由小丑、小旦扮演。

开幕时，孙兰英持手帕，碎步边唱边舞上。小圆场后，右手上举，扶鬓，左手齐胸向右，眼看右鞋跟，整容亮相。左右各一次，神情活泼喜悦，此动作轻快优美，称为“双音照”。然后上楼，拉帘、关窗、放帘，端凳坐下织布。织布时，手、眼随梭转动，脚、身配合，节奏鲜明。接着，叶云卿怒气冲冲撩衣快步上场，通过唱做说明昨夜前来找她商议婚事，不料后门紧闭。他爬上墙头，舔破窗纸一看，房内有一男子与兰英并肩同坐，谈笑风生，疑其另有新欢，今夜特地找她质问。到了门前，见仍关闭着窗门，便拾一土块打窗。兰英闻声一惊，线头弄断。她在惊疑中接好线头，端烛下楼探视，云卿隐身其后，欲扇灭烛火，兰英以扇挡风，唱花腔〔沙袋〕，作“扑蝶灭灯”舞。此段歌舞，云卿持扇，兰英持扇与烛一寻一躲，或上或下，忽左忽右，似双蝶飞舞。兰英从影子中发现身后有人，急转身，二人照面，作高兴亲热状。此段舞蹈，兰英立云卿身后，左手扶其右肩，右手叉腰，一推一拉，犹如摇船。接着，云卿问昨晚之事，兰英解释。云卿不信，兰英取龙凤帖明志，真相大白。但云卿仍故意与其取闹，向她要回聘物汗巾。兰英无奈，违愿还巾。云卿接巾欲走，右脚跨出门槛，左脚却难移动，并说：“格咋(怎么)啦？格只脚咋不会动啦?”于是转身回房向兰英赔罪认错。兰英也故意赌气，不予理睬。云卿只得向她叩头，她仍置之不理。云卿被迫佯装跳窗，一脚登上窗栏，兰英着急，一把将他拉住，相视一笑，言归于好。这些舞蹈性表演，大都是在轻快的民间小调中进行的，故观众都能看懂，并时时发出笑声。名旦金玉兰擅演孙兰英，为其代表剧目之一。

舞 台 美 术

浙江的戏曲舞台美术，在古代歌舞、百戏、参军戏和宋杂剧、宋戏文中，已开始萌芽，在元南戏和杂剧中进一步得到发展。南宋宫廷教坊十三部，每逢盛大庆典，其表演成员的服饰和乐器、道具已有明确规定。吴自牧《梦粱录》卷三载有"教坊所乐部例于山楼上彩棚中，皆裹长脚幞头，随部色服紫、绯、绿三色宽衫，黄义襕，镀金凹面腰带，前列拍板，次画面琵琶，又列箜篌两座……次高架画花地金龙大鼓两面，击鼓人皆结宽袖，别套黄窄袖，垂结带，金裹鼓棒两条……""艺人皆红巾彩服。""参军色执竹竿拂子，奏俳语口号，祝君寿。"同书卷五："宫架前立两竿，乐工皆裹介帻如笼巾，著宽衫，勒帛。其舞者顶紫色冠，冠上有横板、皂服、朱裙履。"卷二十《妓乐》："杂剧部皆浑裹，余皆幞头帽子。"虽然以上艺人所扮并非人物角色，其服饰亦并非戏装，有的是职业服装，但是，在宋杂剧中已装扮角色，其人物服饰，大多于生活装的基础上，略加夸张，化妆亦于演员脸上稍加涂抹，以表示角色身份。另有一种"杂扮"（或称"杂班"），是南渡后从汴京传入临安的滑稽小戏："顷在汴京时，村落野夫，罕得入城，遂撰此端。多是借装为山东、河北村叟，以资笑端。""借装"必须改扮；改扮首先是脸部和服饰的夸张和变形，被列为《武林旧事·官本杂剧段数》的宋杂剧《眼药酸》，根据北京故宫博物院所藏的绢画看，扮演"酸"的角色，宽袖大袍，肩上背着一只画着大眼睛的袋子，前胸和后背，挂满了画着眼睛的药葫芦，头戴高二三尺的黑桶帽（笼冠），也画着眼睛；另一人头戴"高结巾"，腰插写有"诨"字的对开蒲扇，手执竹鞭，身后架一皮鼓。这种打扮既接近于生活，又与生活有一定的间离，是一种象征性、识别性的服饰化妆。在《都城纪胜·瓦舍众伎》中，在勾栏所演的皮影戏、话本讲史中，已有"公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌"刻画。

在宋戏文中，道具未称"砌末"，而是直呼其名，如《张协状元》第五出"末拖雨伞上"，第七出"生挑查裹出唱"，第十二出"丑作小二挑担出唱"，第十六出"净挈鞋出唱"，第三十七出"旦提招子上唱"，第五十二出"末拖幞头、丑抬伞"、"净执灯笼乐器上"。有时可用演员权作砌末。如《张协状元》第十出："（净）外面门破弗好看，叫小鬼来，你两个权化作两片门。""（末）门如何便会作声？""（净）低声！门也会说话。"第十六出："（净）叫小二来，它做桌。"

“〔丑接唱〕做桌底，腰屈又头低。有酒把一盏，与桌子吃。”至元代，“砌末”一词被正式使用，如《错立身》第四出：“(末)孩儿与老都管先去，我收拾砌末恰来。(净)不要砌末，只要小唱。”其时，“砌末”一词还为杂剧所吸收，被广泛地运用。如金仁杰《萧何月夜追韩信》第一折：“(卜儿砌末)”，“(等外末与砌末了)”。王晔《桃花女破法嫁周公》楔子：“(做与砌末科)”，第一折“(做与砌末科云)”。陶宗仪《辍耕录·盗有道》记有盗“面带优人假髯”作案的史料。《三国演义》、《水浒》中的英雄人物形象，经过戏曲多方面的塑造、渲染，至晚明不但已深入民间，而且在形象塑造上已呈现出程式化的倾向。张岱《陶庵梦忆·及时雨》，记有崇祯五年七月，为了祷雨求神，以重价聘请生活中酷似梁山好汉形象的人员，如宋江、武松、李逵、关胜、刘唐、鲁智深等参加迎神活动，其“酷似”的标准实际上是模拟舞台上的扮相；聘请的结果“得三十六人”，“个个呵活，臻臻至至”。在《刘晖吉女戏》“唐明皇游月宫”一场，“手起剑落，霹雳一声”，“黑缦忽收，露出一月，其圆如规，四下以羊角染五色云气”，“光焰青黎，色如初曙”。此时的舞美，有声，有色，有光，有景，为剧情提供了典型的环境和氛围。这在当时士大夫厅堂戏台上，确乎达到了“境界神奇，忘其为戏”的程度。在张岱笔下，女戏刘晖吉的舞美艺术得到了忠实的记录。

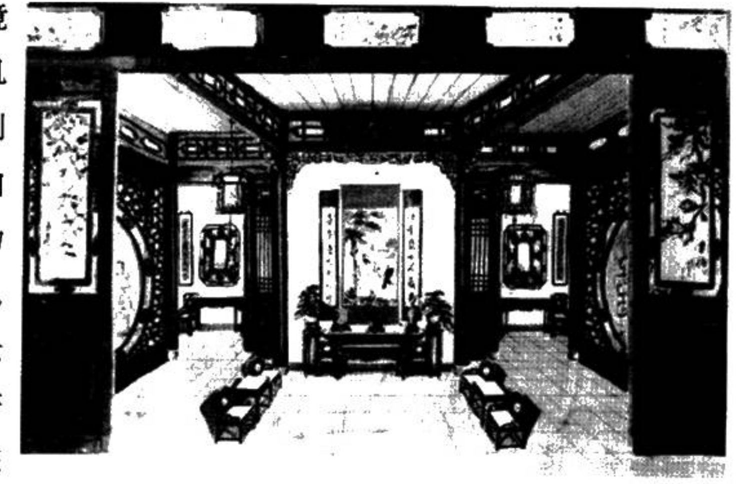
入清，李渔进一步把舞台美术上的造型手段移入民间戏班，《蜃中楼》一剧，对于如何配合剧情和因时、因地用景，在“科介”中都作了详细交代：“预结精工奇巧蜃楼一座，暗置戏房，忽使场上人见；俟场上唱，放烟时，忽然抬出，全以神速为主，使观者惊奇羡巧，莫知何来，斯有当于蜃，万忽草草。”在第二十八出“煮海”一场，“预搭一高台二层，上层扮五色云端，遮住台面，下层放锅灶、扇、勺等物”。综观李渔所创作的传奇剧本，有关砌末、彩头、烟火等“科介”提示之多之详，是前无古人的；无论对行头、妆扮、砌末的穿戴、运用，都特别强调与人物、身份、地位、性格的紧密联系。对于当时戏曲界片面追求戏装奢华的现状，他提出了精当的意见，甚至严厉的批评：“近来歌舞之衣，可谓穷奢极侈……妇人之服贵在温柔，而近日舞衣，其坚硬有如盔甲……此战场所用之物，各为纸甲者是也，歌台舞榭之上，胡为乎来哉？”“飘巾儒雅风流，方巾老成持重，以之分别老少，可称得宜。近日梨园，每遇穷态患难之士，即戴方巾，不知何所取义？”(《闲情偶寄·衣冠恶习》)李渔是古典戏曲中试行幻觉布景，主张全面发挥综合艺术功能的一位积极参与者和实践者。

清乾隆、嘉庆后，浙江呈现昆、乱争胜的局面，昆腔、调腔渐趋衰微，徽班、乱弹随即崛起。在戏曲舞台上，“神仙道化”、“神头鬼面”、“钹刀赶棒”等戏明显增多，永嘉等地的戏班甚至出现武行师承南拳，台上以真刀真枪表演真功夫。

鸦片战争后，外来艺术广泛传入，西洋美术、摄影、话剧、电影等艺术形式逐渐受到观众的欢迎，在杭州、绍兴、宁波、温州、金华等地的一些昆班和调腔班，为了求得生存，在舞台上竞相表现一些惊险奇巧的剧目，如宁波昆班的《狮大岭》、《龙门阵》、《玉麒麟》等，这些

剧目在表演中都以砌末、彩头、烟火和杂技表演见长。金华昆班的《取金刀》，一刀劈下，连续变出五个怪脸，以表演面具、形具（兽形）为其特色。永嘉昆班素以表演真刀真枪为特技，并擅长机关布景戏，如《庄子劈棺》中的棺木；《燕子笺》中的“双燕衔笺”；《一捧雪》中的“杯中飞蝶”等，在当时都颇能吸引观众。戏班或自制自绘布景，或延师绘制，追求写实性的绘画布景。

民国初期越剧兴起。在男子小歌班时期，人物装扮基本上属生活妆。进入上海的茶园、酒楼后，始模仿京剧、乱弹班的装扮，租赁部分戏装和盔帽。女子“的笃班”初兴时，从剧目、表演到脸谱、扮相，基本套用绍兴乱弹、金华戏（婺剧），如“三公（包公、关公、济公）戏”的脸谱即是。二十世纪三十年代，女子越剧进入大城市，除着重在生、旦的扮相、头饰上下功夫，作不断改良外，还致力于灯光、布景的引人入胜，几乎无景不演。民国二十五年（1936）六月十日宁波《时事公报》有一幅中南大戏院“今夜献演头本《三门街》”的戏剧海报，在“艺术化彩景”“破天荒机关”的栏头标题下，印着特粗的“庄严金殿”四字，左右镶有一副楹联：“连变十三幕甬上少有，耗资三千金舞台创见”，以及十幅场景图，每幅下面各附以说明词，如“桃柳掩映，流水淙淙”、“雕栋画廊，金碧辉煌”等等。演出的戏班是以赵瑞花、魏素云为台柱的“瑞云舞台”。这是女子越剧进入大都市、大剧院重视布景、灯光运用的一则史料。类似广告，在三十年代初中期，还可从绍兴《越铎日报》、《绍兴晚报》、杭州各大剧院所登的报纸广告上看到。绍兴觉民舞台是镜框式旋转型舞台，更适宜于操作机关布景。综观越剧从三十年代初到中华人民共和国建立，在浙江戏曲舞台上，除特定新排的戏，其布景为专戏专用，此外大部属“百搭布景”。“百搭”是指维持日常演出的底景景片，按戏班上演剧目每场的环境需要，拼凑搭筑，如“金殿景”、“寺院景”、“花园景”、“山水景”、“街衢景”、“公堂景”、“富客堂”（见图）、“穷客堂”、“书房”、“闺房”、“灶间”、“牢监”、“城门”、“郊外”等等。“百搭布景”是对原来“守旧”和“一桌二椅”的一种补充和美化，但由于剧本所指定的环境、地点千变万化，加上置景人员大都缺少文化修养，“百搭”的结果，常常出现“牛头不对马嘴”的场景，失去交代环境的作用。四十年代，越剧走向新编历史剧和新编现代戏的阶段，化妆造型及戏装盔帽、布景灯光开始摆脱单纯模仿大班戏的路子，力求在人物造型和典型环境的体现上更符合历史真实。特别是面部化妆和戏装的纹样设计，及须、发、髻、包头、水袖、靴鞋的造型，更重视了女性的秀美，色彩上尤



重娴雅，使剧种的风格得以突出。越剧舞美的革新和创造，走在了浙江各戏曲剧种前列。

中华人民共和国建立后，各剧团舞台美术大都专景专用，但有时因经费和排演时间紧迫，也用拼凑景。较大城市都有戏装、戏具工厂或商店。金华市在1956年建立的戏具工厂，在刺绣、制作上继承了原来高、昆、乱、徽时期的造型传统，与顾绣(上海)、苏绣(苏州)相比，比较朴实、粗放，在"蟒头"的纹样搭配上，缺少过渡色，更多工艺性、民间性。水脚全用金线，刺绣有叠、织、编、贴等方法，因此立体感强，适宜于远观。但在纹样的组合上，用色的合理性上则不及顾绣和苏绣。杭嘉湖和宁绍地区的剧团，重点行头必向苏州、上海采购定制。演员个人办"行头"的"私彩"制结束。六十年代初期，浙江越剧团的舞美人员试制成天幕投影幻灯，使舞台上远、中、近景的空间感大为增强，因之各市(地)、县剧团纷至仿效。天幕投影幻灯还丰富了舞台景的迁换、变化形式。七十年代，浙江越剧团根据鲁迅同名小说改编的越剧现代戏《祝福》，其中"顺笔写字"、"锯人动形"、"石狮叠现"、"福字摆动"等造型手段，靠的即是幻灯投影。此时绝大多数专业戏曲剧团的布景、戏装、灯光、道具等部门已趋向于为剧本立意、为衬托和塑造人物性格服务。建国初期的舞美受苏联戏剧的影响，重在写实，繁而且重，很难适应县级剧团的上山下乡搬运。六十年代前期，设计向多样化发展，如吸收民间剪纸、印花等工艺美术的风格，强调装饰美、朴素、和谐、醒目。如"小装置式"，简练轻巧，运用时仅做部分调动，便可变化出不同格式，特别适用于由花鼓、滩簧戏转变过来的小戏剧种，包括越剧。如"框架式"，全剧以一象征性的舞台框统一，画面集中，完整感强。如"平台式"，吸收自话剧，优点是可使演员表演富于造型美，形象突出，弊端是搬运笨重。

建国四十几年来，全省戏曲团体在舞台美术方面，取得了显著成果，涌现了一大批优秀的舞美设计师和各种专业门类的技师，许多舞美作品还参加了省级和全国级的展览，有的甚至参加了国际性的艺术交流。

化　　妆

化妆，主要指脸部涂彩和造型，如素面、俊扮、脸谱、面具，包括头饰、须发。也指表演中因事态剧变引起的脸部色变，即"变脸"；以及为了改变脸部的局部形象所作的技术处理，如吊眉、水片和堆塑。

素　面　脸部不打底色油彩，仅在眉额间掸上几笔油彩或白粉。用于各剧种的老生、老外、老旦所扮的总管、院公、太后、老年贫妇等脸部化妆。在大班戏中，有时为应急改扮，也常用素面化妆，如扮兵卒、恶少、打手、衙役。越剧中近已极少用。

俊　扮　是生脚(小生、武生、老生)与旦脚(青衣、花旦等)常用的化妆形式。面部先以蜂蜜或植物油打底，双颊和眼窝施以淡红粉，使呈红晕，然后敷以"燥粉"(俗称"鹅蛋

粉”），再画眉毛、眼睑、涂上口红。建国前，艺人也有用铅粉的。据说，用白糖、老酒调匀，反复蒸煮，可增强铅粉附着力，且不易刺激皮肤。越剧演员最善俊扮，特点是细腻精致。男角俊扮与女角俊扮的程序基本相同，唯男角眉向上扬，稍浓阔，画成“剑眉”状，显示英俊。女角稍弯，呈月牙状，画成“柳眉”，体现秀美。大班戏演员俊扮比较质朴、粗犷，与女子越剧显成对照。建国后，条件较优的剧团，吸取话剧和电影的塑形化妆手法。浙江越剧团曾采用以黑绒粘眉，短发粘接睫毛，塑造《小刀会》中刘丽川一角，增强脸部的立体感，表现英雄人物的英武气质。

脸　谱　　是传统戏曲化妆中最具特色的脸部造型手段。浙江的戏曲脸谱主要保留在婺剧、绍剧、昆剧、瓯剧、调腔、京剧等较古老的剧种中。其中尤以婺剧的脸谱最为丰富，最具特色。甬剧、姚剧、湖剧、睦剧等由小戏发展而来的年轻剧种，除小丑稍有涂抹外向无脸谱。早期越剧演大戏时也用脸谱，但基本照搬绍剧等剧种。浙江各地方剧种的脸谱大部在花脸堂（大花、二花、小花，或称净、丑），老生、小生和花旦中也有。脸谱用色，以红、白、黑三色为主，后逐渐发展为七间色。所谓“间色”，一般指在原色上加粉色。红加白为粉红，绿加白为粉绿，加黄为嫩绿等。婺剧不用黄脸和蓝脸；永嘉昆剧有蓝脸无黄脸；绍剧既用蓝脸又用黄脸。在扮演神怪、鬼魅，或敌国番邦人物时，常用金脸或银脸，以示怪异或凶残。脸谱用色丰富多彩，构图十分复杂，但一般一脸谱以一色为主色（基本色），以突出其主要特征。主要有：

红脸：表示忠义、赤诚。如婺剧《古城会》中之关羽；绍剧《高关》中之赵匡胤、《斩经堂》中之吴汉；永嘉昆剧《借扇》中之孙悟空；新昌调腔《闹九江》中之常遇春等。一般由大花脸扮，绍剧中亦有老生、老外扮者。

白脸：表示奸诈、阴险。如曹操、杨国忠、赵高、严嵩以及绍剧《散潼关》中王莽、《龙虎斗》中欧阳芳、《卖花龙图》中曹璋等。也用于表现愚鲁无知的人物，如绍剧《龙凤锁》中的金山。

黑脸：表示刚直、无私。如包拯。也有表现武人中憨直、勇猛的，如《长坂坡》中张飞；绍剧《斗姆阁》中之张歧；婺剧中之李逵、牛皋、郑恩等；永嘉昆剧《单刀会》中之周仓。大多由大面或二花扮演。

蓝脸：表示强悍、重义。如绍剧《玉龙球》中之郝飞虎、《天缘球》中霍彪、《打太庙》中薛刚；永嘉昆剧之卢杞以及新昌调腔《永平关》中之薛刚（额上加画一白手掌）。

紫脸：表示肝胆相照、忠勇赤诚。如绍剧《大比武》中单雄信、《千秋甲》中常遇春、《后朱砂》中曹彪等。

绿脸：表示顽强暴躁，具匹夫之勇。如婺剧《斩青龙》中单雄信；绍剧《玉麒麟》中刘庆；金华昆剧《花飞龙·打郎屠》中鲍七婆等。

黄脸：表示横戾、贪婪，如绍剧《大比武》中之宇文成都、《鹿台》中纣王等。



和剧《磨盘记》
包 拯



绍剧《铡美案》
包 拯



调腔《粉宫楼》
张邦昌



绍剧《五龙会》
郭彦威



婺剧《水擒庞德》
关 羽



调腔《闯宛城》
白颜图



瓯剧《铁笼山》
姜 维



瓯剧《花判上任》
花 判



瓯剧《过江饮宴》
庞 统



瓯剧《盗金铃》
窦一虎



金昆《金棋盘》
杨 凡



绍剧《后硃砂》
金圈圈



绍剧《高平关》
赵匡胤



绍剧《游园吊打》
朱文光



瓯剧《打铁镖》
施大汉



金昆《取金刀》
杨七娘



婺剧《玉麒麟》
张 顺



金昆《南柯梦》
檀罗四太子



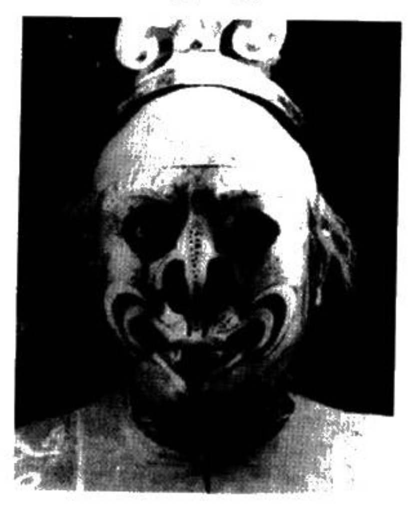
瓯剧《铁桶城》
黄　模



和剧《火焰山》
龙　王



瓯剧《探五阳》
朱　聪



瓯剧《九龙柱》
雷　公



金昆《单刀会》
周　仓



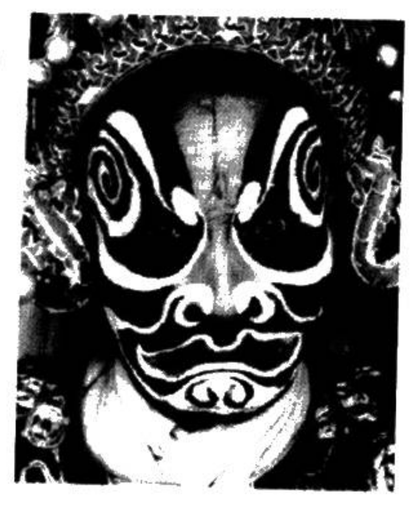
金昆《九曲珠》
金铃大仙



调腔《凤台关》
都尔享



金昆《蝴蝶梦》
乐　毅



婺剧《三请梨花》
樊　虎

粉红脸：表示老迈、勇武、诚笃。多为十字门脸，如绍剧《双合桃》中谭振芳、《打登州》中杨凌等。

金、银色脸：多表现异域人物和妖魔神怪，如婺剧《通天河》中之罗汉、《鹿台》中雷震子；绍剧《渔樵会》中脱脱（元）、《进宫闹朝》中金面令郎、《潞安州》中金兀朮，以及《三打》中孙悟空和诸妖魔。其他如金华昆剧、永嘉昆剧、松阳高腔中的神仙道化戏，其中神怪多勾金、银色脸。

本省脸谱谱式主要有象形、文字、徽记等三类，以隐喻剧中人的性格、形象、来历和特点。如婺剧《三打王英》之王英，外号“神行太保”、“飞毛腿”，脸部画一红色毛蝴蝶，以示其行速如飞；《金蝴蝶》中蟒蛇精，脸画一蛇，以示其为蛇精；《玉麒麟》之张顺脸画两条倒鱼，《水擒庞德》之周仓脸画水獭，皆表示其识水性；《玉麒麟》之刘海，沿鼻画一倒挂蛤蟆，以示其善戏金蟾；瓯剧《天水关》之姜维和《桃花女》之周公，额画八卦图，以象征其神机妙算；婺剧《两狼山》之杨七郎和绍剧《龙虎斗》之呼延三赞，脸部画虎形加“虎”字，以示其虎虎有生气；绍剧、婺剧《斩经堂》之吴汉，额书一“孝”字，以示其重孝；《打金冠》之张泰额上写有倒“寿”字，以咒其不得好死；《大香山》之香炉神额上则书一“香”字，以示其身份；《三结义》之张飞额上画桃子，以示桃园结义；绍剧《三打》中白骨夫人眉心镶一小骷髅徽记，以示其为白骨精；金昆《南柯梦·花报·瑶台》中檀罗四太子脸上画一蚂蚁，以示其为蚁精；婺剧《三打王英》中姚刚，勾蝙蝠脸，以示“福将”，如此等等。有的同一人物，在不同戏里脸谱也各不相同，如婺剧《火焰山》中之孙悟空，“一借”时画蜜蜂，“三借”时画定风珠，以突出戏中主要情节。

脸谱随剧目的交流、移植、借鉴而变化发展。如清光绪末年，瓯剧受闽地剧种影响，包拯脸上舍月牙而换上太极图，并增加红色。有的剧种，按剧情、人物需要改变谱式，如松阳高腔在演出《鲤鱼记》中，真假包公各以满月、眉月表现时间。真包公上旬画上弦月，中旬画满月，下旬画下弦月；假包公则方位相反。绍兴乱弹以不同谱色表现年龄，在《寿堂·大审》中，青年时期的包公脑门和鼻梁均涂粉白，仅以一条黑线直贯鼻尖，不画月亮，以表现一位刚入仕途、正直无邪的年轻官吏的形象。

丑行（包括二花、小花）脸的谱式不多，大致分善、恶、稚拙三类。“善”指滑稽、诙谐、心地善良的人物，如婺剧《双贵图》中蓝季子、《打登州》中程咬金等。“恶”指阴险、奸刁之徒，如婺剧《碧玉簪》中的马文德、《玉麒麟》中李固等。“稚拙”指忠厚、天真、活泼、开朗的人物，如婺剧《小访友》中四九、《小放牛》中牧童等。此类脸谱俗称“娃娃脸”，特点是：白粉块两边（颊）揉有两块圆形红胭脂，头顶梳上直笃状的发辫或总角。粉块通常有圆形、方形、梯形、葫芦形、三角形、菱形、扁方、枣形、蒜形等。绍剧二花名伶汪筱奎创有“二丑脸”，其谱式特征为：“倒挂眉、酒糟鼻、蝌蚪眼、头风膏药贴那边。”善良的如《打銮驾》中孝子范仲华。也有“见了老虎变绵羊，见了绵羊是老虎”的酒鬼、赌徒、教师爷、恶棍一类角色，如绍剧《闹沧

州》中钱三,《游园吊打》中大教师丁奉,《卖身打楼》中大师爷赵天龙等。

旦行开脸较少,较有特色的,如新昌调腔《龙凤图》中马荣之妻金氏蝉花,其谱式为:粉红底,额画白色桃形,两鬓画虎字,两颊涂大红圆点,嘴呈“山”字形血盆大口。其他如永嘉昆剧、金华昆剧的《取金刀》中杨七娘,均开阴阳脸,或画上梅花。绍剧《杨七郎招亲》中呼七金,《后硃砂》中金圈圈(彩旦行当,由小花扮演)均开蓝、黑为主色的碎脸(图案碎杂)。《女吊》中女红神,旧型脸谱为倒挂眉、血泪、长舌、灰白脸,极为恐怖;建国后改为粉脸、红晕,近于俊扮,但仍保留鬼魂特征。

小生、老生、老外开脸,以绍剧最为突出。基于绍剧以老生戏顶大梁,其他剧种凡大花(净)所开之脸,在绍剧一般均归老生扮演,如关羽、包拯、吴汉(《散潼关》)、徐达(《渔樵会》)、赵匡胤(《龙虎斗》)、郝飞虎(《玉龙球》)、霍彪(《天缘球》)以及谭振芳(《双合桃》)等。其中《龙虎斗》中赵匡胤、《渔樵会》中徐达,也是老外开脸。骨子老戏《钓金龟》中包拯为小生开脸。在台州乱弹中,《北湖州》中铁木儿、《龙虎斗》中呼延赞、《罗汉寺》中杜鹃桥,也均由小生开脸。同一角色,在不同剧种,脸谱表现各不相同。

变脸:是戏曲表演中角色情绪剧烈变化时的一种造型手段。通常采用的技法有“挤”、“吹”、“扯”、“憋”等。

挤:如瓯剧《碧玉簪》中的王秀英,演员事先口含红纸水,在仰头间挤动嘴巴肌肉,在脸上形成两条红血水,以表现遭受冤屈,悲愤欲绝吐血时的突变情绪。

吹:绍剧《闹阴阳·洞房》一场,欧阳成揭开新娘的“盖头红”,发现新娘是吊死鬼,演员即以口吹手中事先备好的煤粉,飞扑于油脸,表现突然受惊时的一脸死灰。婺剧《火烧子都》中的子都为冒功而暗杀了颖考叔,三次见到颖考叔鬼魂(幻觉),变了三次脸:头一次凯旋而归,忽见颖,火彩中“抢背”,变为红脸;进城时再见,变为黑脸;最后在庆功会上又见,则变为金脸。

扯:绍剧《三打白骨精》中之白骨夫人,平时俊扮,仅在额心画一小骷髅,将她打死之后,现出原形,则把事先绷于发际的骷髅脸扯下,称扯脸。

憋:通过演员憋气,涨红颜面,取得特殊效果。全靠演员平时苦练所得的功夫和技巧。如婺剧《临江会》中之周瑜,他事先设好的计谋在诸葛亮面前一一失败,演员通过憋气,使脸色自然变红、变紫、变青、变灰,以突出其不同心情。

越剧原无变脸,个别演员曾向绍剧、婺剧等学得变脸技巧。如男班时期演《活捉张三郎》,随着情绪变化,张三郎可连变油脸、白脸、红脸、灰脸、黑脸五次,以表现情绪急骤变化的叠进。男班小丑王阿芝随班远涉汉口,向兄弟剧种学得指缝夹纸可连变三次的特技。

面　具　在神仙道化戏中运用最多。有全脸、半脸、楦脑数种。金华昆剧沿用最多,备有放置面具的箓笼四只,计八十四具。全脸指盖住颜面的整幅塑形硬壳。金华昆剧备有龙王脸四张,分青、白、黑、红四色。另有魁星脸、财神脸、文曲星脸、女性脸、男性脸、狮子

脸、虬仙脸、汉钟离、牛魔王等数十种。《取金刀》一剧中一刀劈出五具脸壳成为一种特技性表演而常演不衰。

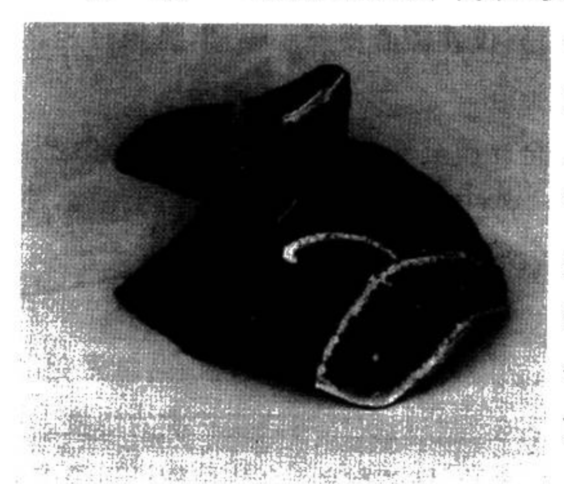






半脸指仅盖住颜面半截，或仅扣住五官中某一部位，如嘴、鼻、耳、眼。多数呈现出夸张和变形的效果，表现哭脸、笑脸、凶脸、兽脸、暴眼、咧嘴等。盖半脸的面具如土地、猪八戒等；盖某一部位的面具，如仅有金鼻的金兀朮等。楦脑指盖住整个头部或套住全身的象形形具。表演时留有眼孔、鼻孔、嘴孔。如《目连戏》中的夜叉、地狱诸鬼、大头鬼、小头鬼；绍剧《三打》中猪八戒的猪头造型。其他如狮、虎、狼、犬、鹤、鸡等动物全身象形套装。在汉唐时的驱傩活动中，方相氏“黄金四目，衣熊裘，执戈扬盾”即是。

头　饰　相沿古老剧种中男旦多备有一硬壳塑形的女性发型头套（不盖住颜面），俗称“懒梳妆”。以纸巾、牛胶、铅丝为材料，以煤黑画成发型，然后外罩油漆。宁波昆剧正旦、作旦、四旦用网巾包头，后套一发髻，首尾上翘，状如奉化“乌山船”，故俗称“乌山船”。绍剧、婺剧、新昌调腔过去都用绉纱包头，戴网巾，旦脚用尖角包，额头缀一玉面，后插用竹篾削成之“元宝髻”，加上“乌龟壳”，不贴水片子，绉纱上插两块珠花面牌，没有顶花。三十年代后期，女旦兴起，始用铜泡包头，贴上水片子，梳发髻，加发线，饰麦秆儿样玻璃珠子和耳环、纸花、绸花。四十年代，名旦用水钻包头、点彩包头，以个人“私彩”竭力渲染大家闺秀之华贵，小家碧玉之秀慧。后又采用绸质“打头”垂于左颊，蓝色称“蓝打头”，白色称“白



打头”，黄色称“黄打头”，多用此三色。旦脚艺人大都备有包头箱，放置珠花、水片子、发线、头油、胭脂花粉等。越剧在男班时期，妆扮基本与绍兴大班戏相同。女子越剧兴起后，吸收电影演员和话剧演员的写实性化妆，在头饰上日见华美秀丽。四十年代后改用油彩化妆，并采用假发头套。七十年代后期，头饰设计参考历史资料，如唐代妇女盛行的高髻。在浙江越剧团上演的现代戏《金沙江畔》中，女土司和珠玛二角的化妆运用传统的“吊眉”和水钻头饰，使少数民族形象更显生动俏丽。

旧戏班旦脚艺人素有动手自制头饰的传统习惯。利用铁纱作骨架包绉纱，既轻便又利于堆塑造型。也有自制发髻、凤钗、珠翠的。建国后改由戏具专业作坊、铺社制作，或由剧团内专业人员制作。

须　发　须，行话称髯口、“抖弓”或“捋把”。按角色、行当、年龄和身份，分青（黑）、苍（灰白，表示暮年）、白（表示老年）、红（为武夫、番邦、神怪所用）各色。从样式分，有满口（长髯，如关羽、包拯所用）、三绺、五绺、“飞丁”（扎髯）、“挂搭“（也称燕尾须）、吊胡，以及一字胡、八字胡、一撮胡、邋遢须、虾须、三枝香、鼻胡、浪荡胡等。大多属大花、二花、老生、老外、小花戴用。发，有甩发（“一枝香”），仅有青色，以头发固定于银元大小的底盘，用时以竹签插于网巾中。一般用于极度悲愤时的技巧性表演。蓬头，分青、红、白、苍四种。一般用满口倒戴于演员额上，蒙过头顶，在脑后梳成髻。其他尚有耳毛子（红、黑二种，也称插发）、元宝髻、假发（童发、辫）以及诸种发式头套，如癞、秃、僧、尼；在现代戏中则有平顶、分头、刘海、烫发等。

戏　装

浙江的戏曲服装，宋时主要用于表示角色身份，未多加美化，如张协起初为秀才，穿白裥，裹高桶头巾；后中状元，则穿绿袍，戴幞头。元、明间已形成衣箱制，凡一应戏衣、盔帽、靴鞋不仅存放有规定，且其穿戴规制已极严格。明王骥德在《曲律·论部色第三十七》提到，“尝见元剧本，有于卷首列所用部色名目，并署其冠服、器械，曰：某人冠某冠，服某服，执某器，最详。”由于戏曲本身的不断发展，特别是进入传奇时代，服装、盔帽、靴鞋和道具的造型和名称也在不断改进和提高，因此有些名目已难以辨识：“然其所谓冠服、器械各色，今皆不可复识矣。”在明代的《脉望馆抄校本古今杂剧》所收的徐渭《四声猿》中，有《木兰女》的穿戴关目：“凡木兰试器械，换衣鞋，须绝妙踢腿跳打。每一科打完方唱，否则混矣。”这是艺人在舞台上穿戴与表演必须密切结合的规定。戏装规制之严，主要出于历代统治者都有关于舆服品级的严格规范，优人只能穿绘画之衣，违者严惩；再是出于表演上的需要，必须比真实的冠服轻柔、美观并便于更换，简化繁琐的附件；三是考虑戏班或艺人经济上的承受能力，故在形制上不求太真，只求真真假假，虚实结合，如蟒袍代替龙袍即是一



黑开台



黄开台



绿开台



八卦法衣



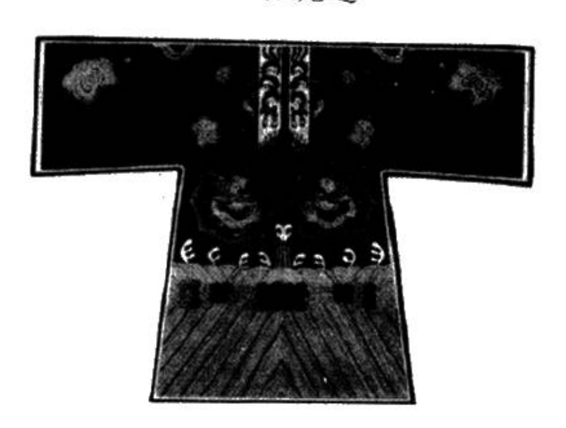
天官蟒



红龙通



白前台



黑龙披

例。清初李渔认为衣冠穿戴是“朝廷名器”,不得随意逾越。但是,冠服的改革和艺人穿戴上的随意性既是一种必然,也是难以完全避免的。晚清平步青在《霞外捃屑》载有越中优人演《浣纱记·西施采莲》时,台上四宫女所穿的“翻衣”,即是延袭唐代“圣寿乐”乐舞的“当场变”,所不同的是“易抽为翻”,合二件为一套,既有继承,又有简化。

入清以后,本省戏装、盔帽,按其不同地区和不同剧种各有不同特色。二十世纪二十年代到三十年代,京剧盛行,杭、嘉、湖和宁绍地区的戏曲班社,特别是乱弹剧种,从剧目、表演到行头(戏装、盔帽、砌末)相率向京剧学习或移植,戏装大部购自苏州和沪上。在浙西和浙南地区的多声腔剧种和“草昆”,则仍保留着不少古老的传统戏装。这些戏装纹样和制作,可用“粗花大叶,色彩艳丽、质朴硬挺”十二字概括。永嘉昆剧和金华婺剧,向以龙套笃得直,能笃立在台板上为上乘。龙套的是否新、亮、挺,成为显示戏班阵容强弱的重要标志。

女子越剧在二十世纪三十年代后期,戏装从原来单纯模仿大班戏一改而为“量体裁衣”,为充分体现女性美作出了幅度较大的改革。生、旦的束腰,和用料注重轻柔,改变了体态的臃肿感,也加强了表演中的舞蹈风姿。但也曾出现各演员备“私彩”行头,离开剧本所规定的性格和形象,片面追求戏装的奇、亮、富,满身缀满电光片,图案纹样又远离历史真实的现象。在新编古装戏中,曾出现过列国装、汉装、唐装以及清装。以后又有“改良靠”、“改良蟒”和仕女装出现。越剧生、旦服装主要为帔、衫、袄、裙,以及云肩、水袖、半截衫等配件。中华人民共和国建立后,用料从原来的布、绸、缎发展到用乔其纱、富春纺、织锦缎、花绸、尼龙、金丝绒等。用色注意到人物的造型、性格特色和装饰美,强调与布景、灯光的和谐统一,色彩搭配大都以相邻、互补为主,如黑、灰、白搭配;深蓝、孔雀蓝、水蓝搭配;咖啡色、中黄、古铜色、桔黄搭配;深红、玫红、桔红、朱红搭配等等。纹样绣制从手工发展为机绣、印花、剪贴、烫金等。



本省大戏剧种,剧团经济优裕的大都备有“十蟒十靠”,中下等戏班至少备有“五蟒五靠”。临时组合的季节性戏班,则租赁行头,各地都有出租行头的“行头主”,有的戏班班主,身兼“行头主”,戏班若散伙,行头则转让。建国后改为剧团置办,或按剧目人物需要专戏设置。

戏装管理实行衣箱制。衣箱大致分为三类:安放高档戏装的称“头箱”(也称“大衣箱”);安放次档戏装的称“三箱”(也称“三担”、“二担”);安放盔帽的称“外箱”(也称“盔

箱”)。不同剧种,称呼略有不同,数量各有增减。越剧多为生、旦戏,一般不备靠与铠,衣箱较大班少。

头　箱　一般有蟒袍五至十件,其他有各色开台(开氅)、各色官衣,以及青素(黑色官衣)、客衣(褶子)、宫装、帔、袄、衫、裙、龙箭、马褂、龙套等。除此,头箱还置有僧、尼衣、八卦衣、色衣色裙、“一口钟”(帔风)以及沥汗穿的竹衣(细竹枝串成)、作衣(白布衬衫、斜领大襟)等。头箱还置有与戏装相关联的软质小件饰物,如手帕、盖头红、折扇、丝绦、玉佩、佛珠等等。旧戏班中大衣箱第一件为“富贵衣”(叫化子所穿,黑底五彩色块缀成);放置箱面的必是木制偶像“祖师爷”(唐明皇)。头箱戏衣以婺剧徽戏最为讲究、丰富,其蟒袍有黄、大红、水红各一对,紫、绿、白、黑各一件,共十件;开台有红、黄、绿、白、黑五件;官衣有红、黄、蓝、白、黑、水红各一对,共十二件;客衣(褶子)同官衣,亦十二件。而同蟒袍一样精致的龙统(龙套衣)都有红、黄、绿、白、黑各四件,共二十件。

三　箱　置有靠、铠、打衣、打裤、茶坊衣、靴鞋、布袜以及垫肩、垫肚用的“胖袄”。在永嘉昆剧戏班,还放置水纱、髯口、粗布箭衣,下脚将弁穿的“猴子靠”,及龙套旗、蜈蚣旗、把子、脸壳等。诸凡一切软硬小道具都置于三担。管理“三担”的人员在多数剧种都要兼半个演员。以绍剧界向有“活的要他扮(扮动物象形),死的要他扎(指尸首、面具、灯彩等)”的说法。

特色戏装　本省各剧种也曾保留着一些与众不同的戏装,如婺剧戏衣均无水袖,仅于袖口镶上五六寸宽的一块白布,故表演上重腕、指功夫。

魁星衣:红色,近似龙箭,金线蟠绣,胸前绣有双乳图案,婺剧专用于魁星戏。

采莲衣:源出于昆班《浣纱记·采莲》,女用短衫,分五色。大襟领,扎袖,镶阔绣花边。旦行专用,现已泛用于女兵,作女打衣。

婊子衣:瓯剧中悲旦专用,也称“苦衫”。大襟,狭袖,无水袖,长至膝盖,素色为地,绣上各色图案,有红、绿、青、水蓝等。

龙须挂:瓯剧戏装。红粗布底,蓝布袖口,下镶花边,垂挂丝绦。上至帝王,下至旗牌,均可穿用。永嘉昆班也有此衣名。

五色靠:瓯剧早期靠装,以红、黄、蓝、白、黑五种颜色制成,不分年龄,凡武将均可穿用。

和番衣:古名“昭君套”,也称“当场变”。先是女蟒,在舞动中瞬间变为宫装。源出昆班《昭君出塞》,绍兴调腔、新昌调腔,均有此衣。

凤凰衣:双袖缀穗,象征双翅,布扎凤头。宁波昆班《凤凰山·打猎》李世民专用。

龙套衣:永昆分红、蓝、白、黑四色,婺剧分红、黄、绿、白、黑五色(共二十件),缝制精工,质地坚挺,为其他剧种所少见。

青袍：黑色皂甲衣，状如褶子，文官出场时用。永嘉昆班戏装。

青素：犯官青衣(黑色)。永嘉昆班专用。

马面裙：有黑、白、蓝、绿各色。正面有“喜单”(绣花)，两旁为细褶裥。永嘉昆班专用。

黑官衣：分长、短。短黑衣多为丑县官所穿用。为绍剧所独具。

盔　帽　分硬盔和软巾二类。盔箱俗称“外箱”。硬盔又分文堂和武堂。兼管髯口和部分小道具。

硬盔：有帅盔、硬扎巾、小扎巾、紫金冠、各式狮、虎、龙造型盔头，和相貂、九龙冠、大凤冠、小凤冠、各式大小太监帽，及大、小过桥(女用)、中军帽，各式纱帽。绍剧盔帽第一顶为“凤凰圈”，叫花子所用，稻草扎辫。向例戏班每至一处，外箱师傅先挂“老郎盔”于中间，然后分置四顶太监帽于左右，以示对戏祖唐明皇的崇敬。各大戏剧种盔帽名称繁多，数量也视戏班规模而定，如绍剧以“一套三用”发展到“一套多用”，即在紫金冠上加上拖缨、笃缨，或加“平天冠”和其他动物(狮、虎、龙等)形具。



软巾：也分文生巾、武生巾二类。婺剧有荷叶巾，很具特色，扮演讼师一类丑脚用。绍剧有青史帽、高方巾、低方巾、稻桶巾、大纨子巾(长衫小花脸所戴)、鸭尾巾、花神巾、太师巾、凉帽圈、红、白毡帽以及蓝、白、黑各色马章，大都以形状或以扮演角色的身份定名。

盔头的传统制作规程如下：出样、纸板刻花、桃花纸包铅丝，按照塑形需要胶合铅丝，用牛胶红矾水打底，然后沥粉，贴锡箔，点彩，装配(缀泡珠和绒球)，油漆。

砌末道具

明王骥德《曲律》和清姚燮《今乐考证》都把“砌末”列为角色，今久已废置，代之以包括景片在内的一切道具的总称。在元杂剧中，“砌末”已广泛作为“科介”插注在剧本的字里行间，凡场上所应有持、设、零杂，统称“砌末”。明代万历后，文人士大夫厅堂“红氍毹”上的演出更是不惜工本，张岱《陶庵梦忆·朱云崃女戏》中记载，演出“西施对舞”时，“女官内侍，执扇葆璇盖、金莲宝炬、纨扇宫灯，二十余人，光焰荧煌，锦绣纷叠。”张尔蕴(张岱叔)演《目连戏》，为了表演“地狱变相”，大肆铺张灯彩砌末，“为之费纸扎者万钱”。入清，随着戏曲表演艺术的丰富和提高，砌末已包罗部分景片，如城门、帐宕等。砌末常成为一剧的中心道具贯穿于矛盾冲突的始终，如《十五贯》的“钱”；《碧玉簪》的“簪”；《香罗带》的“带”。建国前后，由于话剧、电影等外来表演艺术之普及，“道具”一名逐渐代替了“砌末”，后者甚至已摒

弃不用。在旧戏班中，砌末管理素有严格之分工。彩头（指扎、塑的形具）归“三担”管；小道具（指手帕、执扇、圣旨等）归“头箱”管，刀枪把子归“长箱”，循例由大锣师傅管。

道　具　一般含义指表演中随身传递之物，如扇子、小包裹、圣旨、加官幅、朝笏、拂尘、文房四宝、印信、令箭、茶壶、酒壶、杯、盘、碗、惊堂木、枷、铐、刑具、误卯牌、菜点、水果，以及桌围、椅帔、城门布、车轮旗，风、火、水令旗、蜈蚣旗等。此外，按不同剧种、剧目设有专用道具，如婺剧、金华昆剧演《借扇》，均备有长约七十公分的“芭蕉扇”一把，外壳木制、雕花，内用厚牛皮纸折成折扇形，绘花，柄有拉线，拉开呈圆形。松阳高腔因发源于道教音乐，有道具爻杯，用一根带子挂二个半球面的铜杯（直径约5公分），用于向神问话、发谕旨，为其他剧种罕见。

彩　头　指以塑扎为主的器物形具。睦剧中的竹马，马身内燃红烛，马首竖鬃毛，颈系响铃，马臀扎尾。马分红、绿、黄、白、黑、花六色，造型逼真。马额上招贴“状元红”、“千里驹”、“黑暴风”、“万里侯”等名，显系古代竹马舞遗风。永嘉昆剧和金华昆剧素多“彩头戏”，永嘉瓯渠一戏台楹联曰：“对庙里一台新戏，看东海龙王、西天活佛，只要彩头悦目，休管他西游、三国、水浒、红楼”。神仙道化戏更多彩头，如《封神榜》中的仙鹤、《白蛇传·水漫金山》中的水族（鱼、虾、龟、蚌）等。其他如龙头、虎头、熊头、狗、马、鹿、羊、猪等头形形具。

砌末造型　一是通过“借代”。婺剧、绍剧普遍运用：“惊堂木”可当墨锭，也可当“银两”，至少一物三用。绿靠旗缚于竹竿即做芭蕉树；演员披上绿客衣，头顶数根“挑毛”（雉鸡羽毛）当作柳树（见图）。头戴马首形具，身披黄布衣，双手拿铜锤伏地，身后插一拂尘，即作黄骠马。



另一是表演性造景。它界于布景、装置和人物造型之间。是艺人长期表演于“万年台”方寸之地的艺术造型积累。这种造型手段的特点在于“聚零为整”，演毕“化整为零”，丝毫不增加戏班的财力和物力。极其简约。例如：

“龙门阵”：宁波昆剧“看家戏”。薛仁贵一手执长方旗（白底红边）站于台口，旗帜搠出台外，另一手提一盏八角灯，其后由十六人组成“一条龙”，以藤制大盾牌为龙头；下列皮制方形盾牌二面作龙舌；左右各置长方形盾牌一面为龙耳，盾牌上绘满彩云；龙头上插二支短戟，作龙角；龙首上竖四面大旗，分置龙腰；余四龙套各执四面番旗为龙鳞，四面小三角旗分置番旗中间作龙爪；最后竖立一大开门刀为龙尾。

“抱子坐缸”：瓯剧《前岳传》表演。演员腰围特制桶裙（竹篾为圈，形似裙，不打裥），手抱“婴儿”（木制）边舞边唱，表演与洪水搏斗、飘浮的情景。



“招亲船”：婺剧《龙凤配》刘备过江时的表演。赵云坐于演区正中，两旁立龙套二至四人，赵云身后桌上设坐椅，上坐刘备，后立掌舵船娘，舞台两侧二船夫不断摇动撑篙，以示船在水中行进。

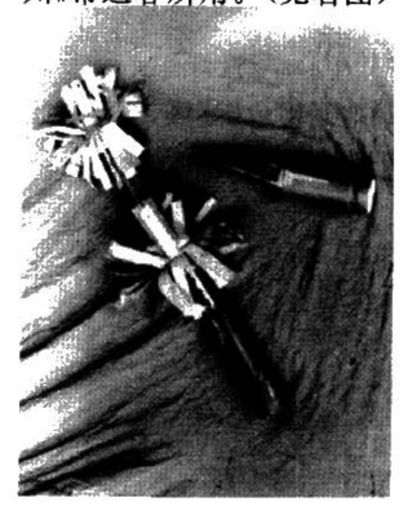
上述表演性造景，与南戏《张协状元》剧本相对照，当属古制沿袭。

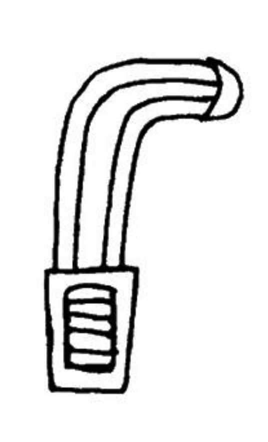
本省各剧种向例由“三担”师傅主管砌末道具，同时身兼半个演员。

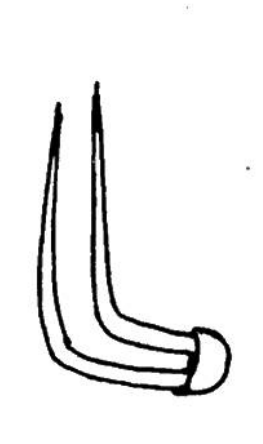
把子箱　俗称长箱。不同班社乃视其经济能力置备刀枪把子。一般把子箱备有大板枪、大朴刀、二角刀、单刀、单枪、剑（分单与双）、钺斧、大小不等之多棱铜锤、画戟、大刀、双锏、单鞭、弓箭、蛇矛枪、木镲锷、锁链、拐杖、蟠龙棍、“通天棍”。永嘉昆剧惯用真刀真枪，“三担”师傅保管极严，一经擦试，上至班主，下至艺徒，不准戏弄，以免上演中出意外。特殊把子则有：

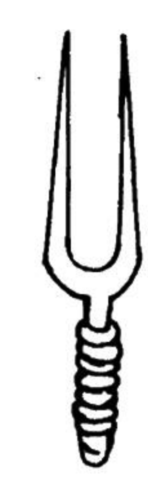
“哭丧棒”：长的六十公分，上系数圈布或纸穗，竹制，断为两截，中藏刀刃。新昌调腔《凤合关》一剧专用。（见左图）

“鱼叉”：叉头铁制，有直、弯两种。柄用木制，全长约七十公分。瓯剧、台州乱弹《北湖州》常遇春所用。（见右图）









“虎头盾”：竹篾编制，画有虎头。相传根据明代戚家军所用兵器仿制。瓯剧把子。

“令刀”：长约四十公分，铁制，刀柄上挂铜铃。松阳高腔专用。

刀枪把子制作程序：打样、木作（切削造型）、雕花、包皮（羊皮，因其薄、柔、光）、磨光、上矾红胶水、干后贴铝箔，或上银粉、醮黄（上黄色“泡力司”）。

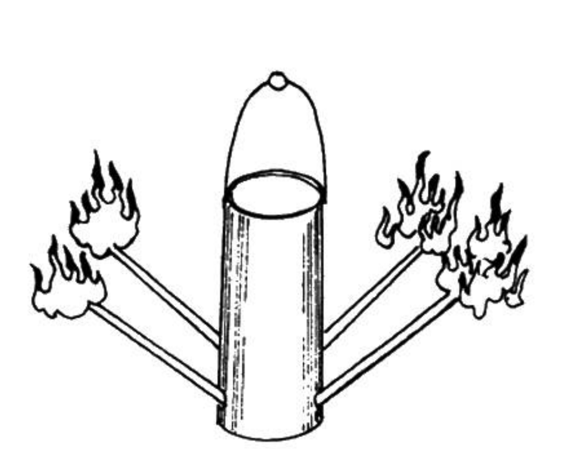
灯光、音响

据周密《齐东野语》卷二十记载，南宋官僚张镃，晚间曾于厅堂举行百数十人的“牡丹会”。每批用名姬十人，着一色锦衣，执一色牡丹，轮番更换歌舞。“凡首饰衣领皆牡丹，首带照殿红（蜡烛）一枝，执板奏歌侑觞”。此处的“照殿红”是缀于演员头上的，随着歌舞，烛光摇曳，便是当时的一种灯光效果了。所以，“烛光香雾，歌吹杂作，客皆悦然如仙游也”。宋戏文中也见音响效果的运用。《张协状元》第十出，贫女从外面回庙，丑直立作庙门，贫女打丑背，丑口出“嘭嘭嘭”打门声。此外，还有虎啸等乐器模拟声。明代，士大夫家乐演出，灯光、音响等效果已很讲究。《陶庵梦忆》所载刘晖吉家演《唐明皇游月宫》即是一例。民间戏



火篾灯　　松明灯　　汽灯

班，多在庙台演出，照明用火把，有的用松明，或植物油灯。庙宇中“万年台”演区，一般都上



植物油灯



戏台汽灯演出图

设“鸡笼顶”挂灯，有挂灯钩；或者挂于台口，由专人添加油料。清末民初，乱弹、皮簧等戏班多演时戏、灯彩戏，此时煤油灯、汽油灯已普及。在城市中，干电已渐见应用，当年宁波、永

嘉、金华等地昆剧在上演神话戏中，灯光幻灭，电光闪烁，曾一度轰动了观众。二十世纪三十年代，浙江主要城市普遍用电灯，绍兴觉民舞台已备有二十余只“司泡特”(聚光灯)，并偶用彩色光(用透明染料涂于“玻璃纸”)。当时还土制“来司”(把电线浸入置有铜钿的食盐水)，以控制光源。1949 年建国后，戏曲剧团普遍使用配电设备，灯光管理人员转为剧团编制。七十年代后期，使用可控硅配电系统，不仅扩大了配电容量，同时还简约了剧团的行装。

灯光配置 正面光从“老虎口”投射；侧光从左右“耳台”投射，台口置“脚光”；演区上部置二至三排顶灯，除照明，主要用于打景和人物特写；左右边幕侧光再加流动性特写光；天幕上置“天排”若干，下置“地排”或天幕幻灯投影机四至八只。另加投射特殊效果灯具(如投射太阳、月亮、云彩、水波、海涛、瀑布、闪光等)。

天幕投影 二十世纪六十年代，浙江越剧团在绘景、设计、灯光人员共同努力下，以南式仁、俞成夫等为主，试制成功浙江越剧舞台上的第一架天幕投影幻灯机，使远景、中景、近景在舞台上融于一体，大大增强了观众在视觉上的空间感，丰富了审美视觉形象。如《断桥》，天幕上先跑云，渐现“断桥”一景；七十年代上演的《春梅》，不断配合表演更换环境地点。天幕投影灯节约了绘景用布，也简化了装置工序，宜于流动演出。

灯光造型 通过灯光强弱及冷暖色等合理配光，衬托特定场景的氛围，是灯光艺术的主要功能。建国后，戏曲舞台灯光吸收话剧、歌剧、电影、电视的表现手法，如，通过特写光突出中心人物，或制造紧张、欢乐的氛围；通过顶光、脚光、侧光、逆光、追光增强人物的立体感，展示人物的性格特征、精神特征，或塑造英雄形象，或揭露并鞭挞丑恶灵魂。在 1981 年全省首届舞美展览中，灯光人员自制可控低压调光器、无极变速调光器，在灯光技术的革新上，展示了可喜的成果。

火　彩 俗称焰火，是现代舞台灯光形成前戏曲舞台制造气氛的主要手段。在绍剧《曹彩娥大破火门阵》中，连放三道焰火，曹彩娥随着第三道火彩一个“虎跳”翻进城门，烘托了表演和舞台气氛。《目连戏》中的鬼王首出，《起殇》中的小鬼放出，以及男吊、女吊、白神、黑神等出场，都必放焰火。火彩材料由松香粉、“海金砂”(一种中药)等掺合而成，易燃，一般归“外箱”(管理盔帽者)担任。撒放时，吐唾沫于手心，边置粉末，中指夹一引火用“眉火纸”。据传，火焰能向两边散开和发出“沙沙”声，并不灼演员戏装者为技术之最上乘。绍剧界有撒放火彩多年的“麻花阿桂”(绰号)，在上海老闸大戏院演出时擅放“钓鱼”特技，即把火焰从出场口“钓”向对台角，且中间虚空(无火)，不知火从何出，每每令观者绝倒。

音响效果 旧戏班的音响效果，循例由“场面堂”(乐队)司职。建国后，逐步设专人负责。音响效果长期借助乐器模拟各种声音，主要有：用梅花哨子模拟鸡、乌鸦、喜鹊、马、羊、鼠等啼鸣，以及婴儿哭声；用大锣、边鼓、钹、目连号头、朦头、小锣等模拟风声、雨声、雷声、淌水、狮吼、虎啸、狼嚎、牛叫等；用皮二胡模拟关门、开门、做女红等；用竹笛模拟蝉鸣、

飞虫声、莺歌燕舞等;用口技模拟犬吠、猫叫、猪叫等。“麦克风”(扩音器)普及后,又用以模拟火车、汽车、轮船、飞机等轰鸣声,声音较为逼真。使用录音器、扩音器后,直接或借鉴录制各种音响,大大改善了听觉形象的艺术效果。特别是电子管、晶体管扩音设备的购置,以及演员无线遥控话筒的配置,更改善了音乐伴奏和演唱的总体艺术效果。

布景与装置

布景是指布置景物,并非单指画在布上之景。宋、元杂剧和南戏时期,景在表演者身上,一是口中道出或唱出,实是描述;二是以人砌景,物我一体,是一种人与物的互借。如南戏《张协状元》中便有这些例子。明末的张岱和包涵所,清初的李渔,都曾在他们的家乐、家班做过布景装置实验,而且相当成功,但终非一般的民间职业戏班在人力和物力上所能承受。故明、清以来,最通用和持久的布景装置,还是“一桌二椅”和门帘台帐。作为一种装饰和美化,在戏台的上下场口(古称“鬼门道)挂以绣花的缎质门帘,有的还绣上名伶的艺名;在桌围、椅帔上绣吉祥图案,或绣戏班名称,如“××舞台”等。挂于“后场”(乐队)所坐的屏风处的布幔,称“守旧”,大都绣有“狮子滚绣球”等大型图案,故也有称“绣球”的。布景分硬景和软景。硬景以杉木为框架,大多用于近景和中景。软景指画幕布景,以及所有横条幕、直条幕。本省各剧种普遍使用布景装置,是在镜框式舞台广泛建立以后。

一桌二椅　浙江戏曲班社在长期的城乡戏台演出中,多用一张桌子(俗称“走台桌”)二把椅子的不同搭置造景,通过约定俗成的图解符号假定环境地点。例如,把桌子放于舞台后方正中,椅子置于桌后(一把),称“龙头椅”,也称“案位椅”。把椅子置于桌上,另一把置于桌子左方,称“将台椅”(也称“帅位椅”)。此外还有,“辕门椅”、“监牢椅”、“宴会椅”、“井台椅”、“眠床椅”等,全凭值台者(或称检场)默记于心,按剧情变化和舞台面积大小随机经营。一桌二椅是一种“中性”砌末。既可造室内景,又可虚拟成室外景,如置桌于中,首尾接二椅,演员立上椅子并桌,景随人移,就成了观众心目中的“断桥”(《白蛇传》),或“城楼”,或“高山”,无穷变化,全在这一桌二椅之中。通常情况下,这一桌和二椅,大多不加雕琢和油漆,过于美化,并强调了桌与椅的自身功能,“中性”削弱,其造景的适应性也随之淡化。戏班通过门帘台帐绣上龙、凤、狮、虎图象装饰台面,名伶则在桌围椅帔上加绣艺名,并随人替换。随着剧目和表演艺术的丰富和发展,“一桌二椅”实际上已用到“二桌四椅”或“三桌六椅”。

百搭布景　实质是“一桌二椅”的扩大。二十世纪初,一面可观的镜框式舞台在本省逐步普及,“一桌二椅”在造景的形象性和审美上已不能满足观众的要求,百搭布景便应运而生,它有尽可能广泛的适应性。如客堂景分穷客堂和富客堂,按剧情套用。一般分“内

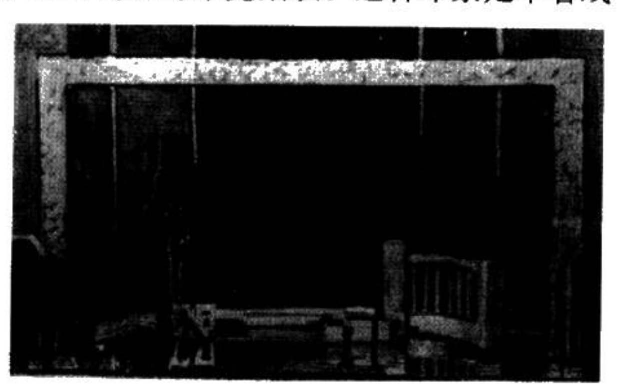
景”与“外景”两类。内景如公堂景、金殿景、寺院景、闺房景等。外景有山、水、花园、城郊、街衢、城门、树林、板桥村舍等。大面积的内景多用画幕软景，“硬景”是指以杉木为框架制作的廊柱、墙、窗、屏风、栏杆、桥墩、山坡等，一般作为近景或中景。装置人员按照戏班剧目所需，临时凑合搭拼。建国前，灯光和舞台装置人员、画师、木工多由戏园(院)配备，建国后转入剧团。

机关布景　明、清宫廷和富豪之家的“红氍毹”上曾一度运用过机巧性的大型砌末。清末民初，民间戏班为了立足谋生，也都有所效仿，如永嘉昆班演出《庄子劈棺》的“棺”由六块活动棺木板组成，面戴黑纱的庄子能从中徐徐起立；《天喜柱》中“圆盒喜婴”，能在一圆盒中伸出一摇头晃脑的婴儿头脸；《水漫金山》中“僧蛇斗法”，白素贞与法海剑杖相击，僧杖冲天，烟火起去，化成一条金龙。绍剧在三十年代亦曾盛演机关布景戏，利用杂技和魔术的技巧表演鬼神变幻的内容，如飞人、走尸、镜影、铡头、锯人、项刀、眼刀、肚刀、喷血、箱中藏人、捧火廊柱等。通过灯光，在天幕上表演“剑与蛇斗”、“水中钓鱼”、“海上亭楼”等机关景色，剧目有《目连救母》、《龙凤锁》(全本)、《海公大红袍》、《粉妆楼》、《天宝图》、《地宝图》、《桃花女》，稍后则有《济公》、《西游记》等。越剧在1933年也曾演过机关布景戏，高升舞台演出旧本《梁山伯与祝英台》，在杭州第一舞台表演冥府十殿场面，一时引为盛举。

写实布景　是三十年代来最普遍受到观众欢迎的一种布景形式。它以点明剧中的地点环境为主要手段，力图“再现”某种环境。但有的设计难免繁琐。这种布景是本省戏



越剧《海菊》（叶明楠设计）



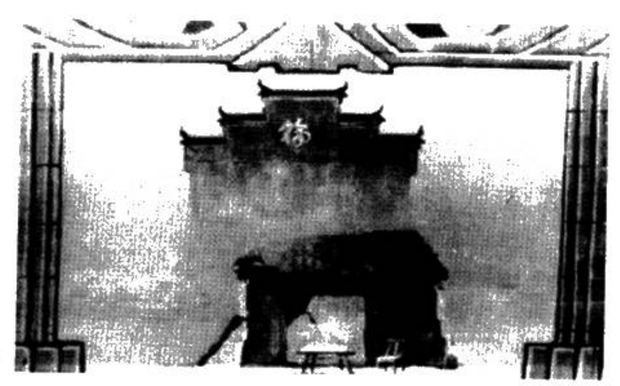
越剧《闪光的爱》（乐国庆　杨志祥设计）



婺剧《送米记》（阳郎设计）



婺剧《西施泪》（王维扬设计）



绍剧《血泪荡》（安荣夫、汤永生设计）



绍剧《阿Q正传》（谢涌涛设计）



和剧《杜鹃山》（杨柯设计）



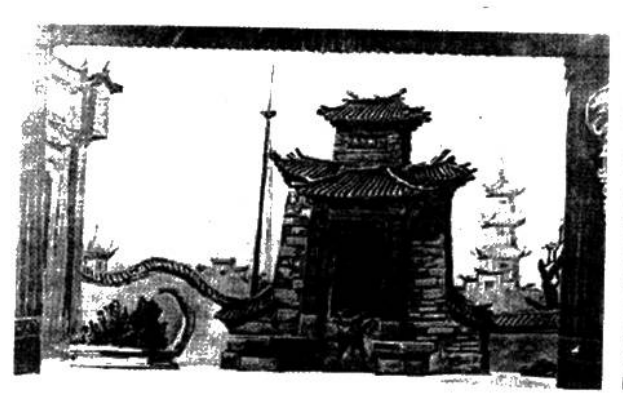
甬剧《天要下雨娘要嫁》（周东昭设计）



瓯剧《玉蜻蜓》（朱吉庆设计）



姚剧《烦闹的喜事》（张宝华设计）



台州乱弹《拾儿记》



京剧《谁是强者》（胡建新设计）

曲剧团长期以来的舞美设计主流，如绍剧《三打》，远山万重，层峦叠翠，白骨洞里黑魆阴森，妖雾迷漫。浙江越剧团的《沈清传》，天幕上层层巨浪翻滚，在黑暗的风云中一条立体真实的帆船横在舞台之中，随波起伏，使人如入其境。这种布景的表现方法与百搭布景相同，但它更重于意境的描绘，且专戏专用，其中不乏优秀的作品。



写意布景　重在抒情、寓意，不拘泥于表现地点环境，形式活泼多样。如以装饰性为主，富于传统特点的越剧现代小戏《风雪摆渡》的设计（见图），雪花不是在天幕上飘洒，而是作为装饰纹样缀于天幕上。这种设计，使中国戏曲虚拟的表演程式与特定的剧中氛围得到和谐的体现。

机 构

科班与学校

浙江的戏曲科班滥觞于宋元时代教习排演音乐、歌舞、戏曲的宫廷教坊和民间行院。教坊和行院既是习艺之所,又是演出单位。《梦粱录》卷二十"妓乐"条云:"散乐传学教坊十三部,唯以杂剧为正色。"《武林旧事》卷四载,"乾淳教坊乐部"有杂剧色、歌板色、琵琶色、舞旋色、筑球色等。教坊为内廷培训了大量杂剧等艺人。元代除教坊外尚有行院,即民间职业演员或妓女习艺之所,古杭才人新编《宦门子弟错立身》"题目"云:"戾家行院学踏爨。"说的正是职业乐户(戾家)在行院学演戏的情景。"踏爨"即"演戏"(演宋杂剧或院本)。钟嗣成《录鬼簿》卷上李直夫《错立身》"题目"亦载:"庄家付净学踏爨。"

明代及清初的家庭戏班则带有更多的科班性质。班主大多是精通音律的官坤或富豪。他们置办行头,购买十一二岁的幼童开办家班,或亲自教唱,或延师授艺。前者如绍兴的祁豸佳(止祥),"精音律,咬钉嚼铁,一字百磨,口口亲授,阿宝辈皆能曲通主意"(《陶庵梦忆》);后者,如嘉兴的冯梦桢家班与杭州汪汝谦家班,都曾延请黄问琴担任曲师(《快雪堂日记》)。此外,如张岱、李渔等家班,则在亲自教唱的同时亦延师课戏,学员进步很快,以至"朝脱稿,暮登场"(李渔《一家言全集》)。

降至清乾隆、道光年间,由于花部戏曲的兴起,演员的需求量日益增加,终于出现了大量民间职业科班。他们先招收学员,学艺一段时间后再组班演出。著名的有新聚堂班(松阳高腔班)、永康"大荣春"(徽班)、东阳"杨紫云"(三合班)等。咸丰至光绪年间,科班数量剧增。著名的有兰溪金家村的"孩儿班"(该班以学唱昆曲为主)、金华西吴郭品玉班(该班唱西吴高腔)、衢州叶文锦西安高腔班、金华余宅凤徽戏科班、曹宅石井堂三合班、温州尚武台京剧班等。清末民初,越剧小歌班产生,又有新新凤舞台、群英舞台、高升舞台、四季春等著名越剧女子科班。这些科班大多为殷实富户或职业艺人所办,出科后有将演员连同行头出卖的;也有富裕户与艺人合股开办,仍带有投资经营性质;也有个别艺人为传艺而单

独开办。科班主办者称“班主”，亦称“班长”、“掌班”，一般不从事教学，而另聘教戏师傅及乐师授艺。启蒙师傅又称“开笔师傅”，大多是有丰富舞台经验的老艺人。每科收徒约为二三十人，入科年龄为十至十三岁左右。学艺年限一般为二三年，长的达五六年，短的仅几个月。入科时由家长出具字据（或称“投师契”、“投师状”等），写明学员及其家长应遵守的条款。入科后要遵守班规，班规均很苛严。先教基本功，后分行当授艺，以戏带功。首次彩排演出称“串红台”或“出科”，师傅把场，隆重认真。此后即边学艺边演出。

中华人民共和国成立后，先是采取举办各种艺训班的形式培养演员。艺训班与旧科班不同之处是，除学艺外，还学政治、文化，革除封建教规。最早的艺训班为1953年开办的绍剧训练班。接着又举办金华高腔、新昌调腔等艺训班。期限为二至三年，学员功底扎实，后多成为各剧团的艺术骨干。1958年秋，浙江戏曲学校（后改名浙江艺术学校）首先在杭州创建。接着，杭州、宁波、嘉兴、温州等专区（市）亦相继建立戏校。1962年前后，专区（市）级戏校先后被撤销，有的改为艺术训练班，继续维持教学。“文化大革命”中，所有戏校、艺训班停办。1971年前后，省、地、县开办“五七”艺校和艺训班，主要培养京剧“样板戏”演员。粉碎“四人帮”后，浙江艺术学校恢复，各类艺训班亦相继举办。1981年省文化局召开第一次省艺术教育工作座谈会之后，各地采取多层次、多渠道、多形式办学，各类艺训班达七十余个，学员近二千人，缓和了戏曲艺术人材青黄不接的局面。1982年9月举行的第一次省戏曲“小百花”会演，展示了数年来戏曲教育的成果。接着，选拔了一批优秀的越剧学员，在浙江艺术学校集中培训，后成立浙江小百花越剧团。

冯梦桢女乐　昆曲家班。冯梦桢（1546—1605），秀水（今嘉兴市）人。明万历间除编修；二十六年因遭诽谤而归，筑室杭州孤山之麓，留连山水，寄情声色，蓄养歌姬。据冯氏《快雪堂日记》载：万历二十八年正月初四日“延周姬教小星等三婢唱曲”，此后数年均有购买歌婢、延师教习和唱曲的记载。教席中有著名唱曲家黄问琴。万历三十二年六月，以新建的雨天花轩作为诸姬演习场所。曲家汤显祖、屠隆、臧懋循、高濂、茅维、沈德符、凌濛初、潘之恒等人都曾在他的厅堂、湖船欣赏其家乐的演唱和切磋戏曲艺术。演出剧目有《拜月亭》、《红叶记》等。万历三十三年春，曾携黄问琴和家僮去徽州潘之恒家演唱。

余宅凤、余宅奶科班　徽戏科班。建于清光绪十八年（1892）。班址在金华孝顺区余宅村。先后办过五期。第一期为光绪十八年至二十一年。创办人余宅凤，原是金华范金聚徽班的名旦，中年回乡后，致力于科班教学，所出名伶有余宅奶（花旦）、冯进流（小花）、鲍济富（二花）等三人。后由其子余宅奶接办。第二期为光绪二十九年至三十二年。延请教戏师傅阿通授艺，出科的名伶有胡志钱（大花）、施维珠（老外）、洪囡（老生）、李阿良（正旦）、张水（武旦）等五人。第三期于民国八年（1919）开办，历时四年。出科的名伶有陈樟宝（老生）、松朝（大花）、余阿根（小花）、余阿桂（老外）等四人。第四期于民国十二年至民国十

六年举办，出科的名伶有胡小妹(花旦)、吴汝义(老生)等人。第五期为民国十九年至二十二年。出科的名伶有刘树奶(花旦)、胡顺流(正旦)、金惠兴(武小旦)、余阿良(小花)等。余氏科班开办历史悠久，人才辈出，被称作徽戏艺伶之摇篮。如胡志钱，出科不久即成为有名的大花，为胡鸿福名班的创建人；余阿根，擅演小花，先后带过长寿舞台、金华小班、钱寿福舞台等戏班，对徽班的发展颇有贡献；小花冯进顺，二花鲍济富，在辛亥革命前夕，均参加过张恭大班，不仅为该班主要演员，且思想进步，为推翻满清、创立民国做出贡献。

新益奇班　温州乱弹科班、戏班(兼学高腔、昆腔、徽调)。约建于清光绪二十三年(1897)。据传为一位名叫茂魁的艺人，在永嘉外楠溪武石一所戏馆中建班，学员为十三四岁的农家子弟。入班时，“投师状”写明三年为期，收入全归掌班，由掌班负责伙食及零用费；三年满师才领取包银。入班四个月后即登台演出，当地人称为“子弟班”或“断儿班”。后边演边学，不断增排新剧目。出科学员有正生高娒、当家旦春娒、老外德全、大花阿铅、武生李湘、藤牌一、阿天等。高娒文武兼优，擅演《鲁肃求许》、《游武庙》、《崇祯自叹》等剧，唱做均佳，尤擅念白。武生李湘擅长棍、叉、藤牌及“脱圈”、“衔蛋”等技。满科后，仍以“新益奇”班名演出。清人张震轩在《杜隐园日记》中曾记述该班于光绪三十四年在周宅演出寿戏；民国三年(1914)，在瑞安塘西庙演出《放风鸢》、《清官册》，均为温州乱弹传统剧目。约于民国五年散班。

张恭小班(汪永庆班)　金华徽戏科班、戏班。清光绪三十一年(1905)秋，由金华举人、龙华会首领之一张恭(1877——1912)创办。班址设在金华府城隍庙内。招收十岁左右的男孩三十余名为徒。由汪海水和徐顺达任教戏师傅，三个月“出红台”。其中有花旦王阿饭、大花有海、小花俞兰英、四花钱小富、小生陈瑞烹、武生小牛、老外周金洪、老生蒋永金等。张恭任汪海水为领袖(即领班)，取名汪永庆班。因前已有张恭大班，故观众习称该班为张恭小班。主要演出剧目有《九龙阁》、《两狼山》、《万里侯》、《紫金带》、《武松打店》、《李逵闹江》、《过江杀相》、《斩包勉》、《黑驴报》、《大金蠲》、《海瑞算粮》等。张恭曾带班在金华一带农村辗转演出，散发革命传单，推广传阅《猛回头》、《警世钟》等鼓吹革命的书刊，发展会员，准备起事，推翻清廷。光绪三十三年七月，因徐锡麟、秋瑾相继在安庆、绍兴起事失败遇害，张恭闻风，解散小班。次年在沪被捕。辛亥革命胜，张恭获释，回金华任民团团长兼同盟会负责人后，又恢复张恭小班。为缅怀革命英烈，排练他亲自编写的新剧《火种丁》(后经蒋乐山修改，易名《民国记》)，讴歌孙中山、黄兴、徐锡麟、秋瑾等革命先驱的丰功伟绩。民国元年(1912)十月五日，张恭病故。张恭小班仍由汪海水带领，易名胡新春班，于民国四年散班。

尚武台　一作“翔舞台”。京剧科班、戏班。清宣统元年(1909)由温州新泰铜店小老板洪可闻牵头，联络周警迷、颜剧魔等人共同集资组班。崇尚武戏，注重武功，故名“尚武台”。班址在温州天妃宫，招收十三四岁男童五十余人，学艺期三年。聘某衙门师爷李达子

为教习，开设文化、音韵、武功、剧目等课；另聘票友范嘉涛，琴师王志远（盲人）等执教。所教戏目除西皮、二簧戏以外，多系河北梆子剧目。民国元年(1912)，正式开台演出，花旦汉宫秋（姜绮雯）、武旦草上飞、大面一声雷（鸿昌）、老旦春梦婆（田卿）、青衣小素花、铜锤花脸金魁、武生陈国梁（金木）、余凤波（义彩）、架子花脸廷伦、老生施金声、丑脚一溜烟等，均各有拿手戏。尤以花旦汉宫秋所演之《阴阳河》、《鸿鸾喜》、《辛安驿》等剧目，深受观众赞扬。盲琴师王志远在为《拾玉镯》伴奏时，仅凭感觉判断表演节奏，如用京胡模拟剧中角色拉线、弹线之声，与扮演者的理线动作配合默契，丝丝入扣，观者称绝。民国四年，沪上流行文明戏，尚武台亦起而仿效，联合当地青年郑品华等，排演了《情天恨海》、《家庭恩怨记》等。次年，梅冷生等在《瓯海潮》周刊以《永嘉新竹枝词》为题发起征诗，多有咏尚武台之作，如"翔舞台直类战场，铜琶铁板韵铿锵，者（这）番又演文明剧，戏曲谁知亦改良"。演出场所多为城市中渐趋剧场化的庙台，间亦在集镇演出。约于民国十年解散。

群芳小京班　亦名"三义堂"。京剧科班、戏班。殷富李谷香与艺人周云天及朱某三人创办于民国三年(1914)，首科学员共四十名，均为杭州旗下营之子弟。教师有王凤山、盖山西、张永福、高汝麟（玻璃翠）等。学员艺名均嵌一"芳"字，以符合"群芳"之意。初赴嘉兴、湖州一带试演即获好评。民国六年开办第二科，续招新徒三十名，满汉不分，男女兼收。排练了《龙凤阁》、《华丽缘》、《龙凤帕》等大戏，初赴沪演出时，先后在四马路秀云天舞台、大世界小剧场等处连演一年余。第二次赴沪演出时，演员（学徒）已增至九十余人，于是分为两班，一班去武汉，由李谷香领班；另一班由王凤山领班，留沪演出，两班上座均盛。后王班因遭黄金荣的袭扰，一度被迫远走天津，于民国八年回沪，两班汇合。此时，首科学员早已满师，留下的仍由李谷香带领，演于杭、嘉、湖及上海等地。民国十一年，杭州西湖大世界游艺场建立，邀请群芳班上演连台本戏《狸猫换太子》，连满三十余场。至民国十七年左右，终因角色不齐、卖座欠佳而渐趋衰落，在嘉兴告散。群芳班造就了一批"芳"字辈京剧艺员，如老生白玉芳、花旦沈飘芳，武生兼红净王全芳，丑脚楼福芳以及文武不挡的坤角露兰春等，均为江、浙、沪一带颇负盛名的南派京剧演员。

小天仙班　绍兴乱弹科班、戏班。组建于民国元年(1912)春。班长陈四八。班址设在绍兴学士街街井头二十七号台门内。始收十一至十七岁艺徒三十七名，多为艺人子弟。曾聘徽班艺人夏贵（文武老生）传授武功。同年夏，在绍兴大江桥局弄内的张神殿首次登台，上演剧目有《庆寿》、《跳五魁》、《跳加官》、《小赐福》、《全家福》、《泗洲城》等。学徒福生在《泗洲城》饰演水母，因武艺超群，而博得长时间的堂彩。其余崭露头角的有长靠、短打兼备的阿海、花旦春生、武旦（后改武生）霞生、小生阿炳、开口跳夏生、阿贵、大花脸秋毛、踢翻跌打的宝法、阿免、赵龙、阿毛等。民国二年，科班改为徽班，易名"天仙第一台"，从外地聘请一批徽班艺人，有武生施长奎、小生三木、长靠老生筱胜奎、武功教师大炮阿龙等。排演《大劈棺》、《辛安驿》、《打樱桃》等徽戏，赴湖州、嘉兴、安吉、昌化、诸暨、义乌、桐庐、富阳

一带演出，均获好评，戏价由每场三十元递增到二三百元。民国四年，在江苏南桥演出，因全班得疫病，数日内死亡十多人，返回绍兴即行散班。

郑金玉科班 东阳三合班（高、昆、乱）科班。民国三年（1914）由原王玉麟班领班王连青与郑光洪合办。班址在东阳下马庄。学徒进班后，第一年学打大锣，第二年学打小锣，第三年量才授艺。主教师傅郑光洪，是文武双全的花旦，戏路广，演技高。科班制度严格，教学得法，培养出小生荣富、立方，花旦茂棠，武小生福金，正生金荣，大花全法等一批颇有影响的演员。民国五年，迁班至严州（今建德），归郑光洪一人主管。因人地生疏，景况不佳，未能续招新徒，至民国八年左右，郑光洪病故，不久即散班。

新庆福科班 徽戏科班、戏班。民国六年（1917）开办。班址在龙游北乡上王村大田山庙中。班主蒋东福（诨名"浪穷"），曾带过蒋春聚昆班，兼演小生。科班以教学苛严著称，规定习艺五年，订有十条班规和四条禁忌，规定不打架、不骗人、不赌博、不嫖妓、不脱场、不暴饮等，犯规者体罚严酷。习艺演出期间，曾与金华新致和、施大门等科班斗台，屡屡夺冠，闻名于衢州、金华一带。出科的名演员有小花徐东福，花旦徐永斌，作旦杨春狗，老生王正华、樟茂（原工二花），大花徐根富、祝毕等。

施家岙女子科班 绍兴女子文戏（越剧）科班。民国十二年（1923）五月在嵊县施家岙村陈明辉家开办（图为其遗址）。由在沪经商的嵊县人王金水出资，委托男班艺人金荣水经管。因系首次举办的女子文戏科班，虽以供膳宿、满师后发给金戒指、旗袍、皮鞋为优惠条件，广为招徕，应召者仍寥寥。历时数月，方招得十一至十四岁女孩二十余名。规定学艺三年，帮师一年，中途不得离班。金荣水和任阿求任教戏师傅。始用男班艺人的"赋子"施教，再按角色分抄单片，教了《拣茶叶》、《绣荷包》、《卖夏布》、《后游庵》等小戏及大戏《双珠凤》。三个月后，在住地"串红台"，为女班首次登台演出。剧目为《双珠凤》，由施银花、屠杏花、马秋霞、俞菊英分别饰演霍定金、文必正、丫鬟秋华、倪卖婆等角色。之后，任阿求又教了《四香缘》、《龙凤锁》、《玉连环》、《玉蜻蜓》及《养媳妇归娘家》等。年底，王金水命金荣水率班抵沪，以"绍兴文戏文武女班"之名称，演于升平歌舞台。因初上舞台，艺技敌不过鼎盛时期的男班，仅演数场，即转至小茶楼演唱。为扭转局面，科班请来嵊县草台京班的王和千教武戏。勉强支撑三个月后，被迫折回嵊县，后流转于嘉兴、绍兴、余姚、慈溪、东阳、天台等地演出。当时，女子演戏被视为"伤风败俗"，屡遭官府禁演、拘捕，故生存艰难，连连亏本。民国十四年全班转卖给嵊县崇仁人裘广贤。学徒家长闻女在外受苦，纷纷领回，最后仅剩屠杏花、赵瑞花、施银花、沈兴妹等十二人。此



后，台柱施银花嫁人辍演，屠杏花等在杭嘉湖搭入男班。先后坚持六年的第一副女班终于在民国十七年告散。

文武紫云班　绍兴乱弹科班，又名俞家班。民国十六年(1927)由俞纪春在嵊县乌岩葛仙翁村创办。招收学徒四十余人，以习乱弹为主，侧重培养武戏演员。先后聘徽剧武戏师傅仙村及京剧武行王和千为武功教师，由乱弹班老生德佬、小生元禧、木偶班双全、千林为教师。学徒文武分行，武戏习《盗仙草》、《四杰村》、《白水滩》、《曾头市》、《平山堂》等；文戏学《铁沙寺》、《粉妆楼》、《二度梅》、《麒麟帕》等。同年底，俞纪春率班赴上海闸北越舞台与绍兴大班(文乱弹班)同台演出，武戏都由文武紫云班学员上演，先后演出达五年之久。艺徒武戏功底甚佳，不仅能跌、打、翻、扑，尚能表演盘机、盘索、翻铁杆等特技，在演《铁公鸡》时，还使用真刀真枪。武生小荣佬，身架洒脱，武打利落，饰演《伐子都》、《挑滑车》、《摇钱树》颇为出色。武旦吕顺华，人称"小老虎"，勇猛强悍，《四杰村》、《盗仙草》、《摇钱树》为其拿手剧目。大面南庆，亦为班中出类拔萃者。民国二十三年停办，先后凡六年半。

喻传海科班　小歌班(越剧)男科班。民国十六年(1927)秋，艺人喻传海在嵊县升高乡二十八都村创办。喻原系辛亥革命攻克杭州的"敢死队"队员。他办班目的不在赚钱，意在使小歌班后继有人。艺徒入科习艺三年，每人交付少量学金，供师傅膳食和纸张、灯油费，不足之数由喻自行贴补。喻集班主、教师、生活管理于一身。开蒙戏为《仁义缘》，此后又教了《琵琶记》、《白蛇传》等，在本县及新昌、天台等县城乡演出。先后培养出张荣标(两朵花)、张小林、张积明、张鸿尧、张忠岳、李福标等十多名颇有影响的演员。办班才两年，尚未满师，演出已颇受观众欢迎，营业甚佳。喻见艺徒已具有较好基础，即提前散班，让学徒各自搭班演出。

新新凤舞台　绍兴女子文戏科班。民国十八年(1929)七月由嵊县大洋村人刘夏久创办，班址在嵊县黄泽镇老油车。由任培根任教，钟加昌协助理戏。学徒来自刘、任两家的女儿及邻里。入科后，食宿自理，并轮流供师傅膳食。任培根系"落地唱书"艺人，从未上台演过戏，故班内不教基本功，所教启蒙戏《七美图》等，只按唱书唱词笔录分发给艺徒背熟，"串红台"时，艺徒仅在台上轮流背诵唱词，不会表演，观者啼笑皆非，一时讽言四起，科班一度陷入窘境。后由镇上一布店钟姓店主接班，聘金荣水执教。金十分重视身段、表情、台步、手姿等基本功，故三个月后科班面貌即改观，演出反映良好。此后，由俞传真为领班，演于嵊县、新昌各地。其演出收入由师傅、后场、领班三者评议分成。艺徒初时仅发生活费，一年后按月拿三四十元的包银。民国二十年，钟加昌代竺荣昌买下科班，到宁波演出，改名为"锦新舞台"。民国二十一年前后，锦新舞台在宁波、余姚、慈溪一带演出后散班。其间培养出较著名的演员有小生李艳芳(时髦牌)、魏素云；旦脚叶彩金、王明珠；老生俞汉香；小丑袁金仙等。

高升舞台　绍兴女子文戏科班、戏班。民国十九年(1930)春，由嵊县大昆村邢惠彬

出资，崇仁镇裘广贤任班主，在崇仁戒德寺创办。招收钱春凤（筱丹桂）、马亦琴等二十四名学徒，规定学艺四年，双方立下文书画押，言明学徒自愿入科学戏，决不中途离班，否则愿负一切损失，愿听从班主、师傅管教，违者听凭处罚等。班主则负责传授艺技，供给膳宿，学艺期内发给包银等。高升舞台订有一整套班规，男女交往受严密防范，以“唱戏要认真、做人要清白”和“吃得苦中苦，方为人上人”为习艺信条。班主裘广贤以管教严厉而闻名。文戏师傅为喻传海、应方义，武戏师傅竺小忠，钱伯森负责抄写脚本。先以《仁义缘》为开蒙戏，后教《碧玉簪》、《百花台》、《玉蜻蜓》、《双金花》等大戏。科期原定四年，前两年学艺，后两年演戏。因当时物价飞涨，无奈提前演出于嵊县、绍兴、杭州、宁波等城乡。高升舞台培养的越剧名伶有：花旦筱丹桂（见图），小生张湘卿，老生筱灵凤、商芳臣，老旦周宝奎，长衫丑贾灵凤，架子大面裘大官等。此后，裘广贤相继在戒德寺开办了小高升、新高升、小小高升三期科班，出科的名伶有张茵、钱鑫培、玉牡丹、鲍玲贞、邓翠云、高杏琴等。



群英舞台　绍兴女子文戏（越剧）科班。民国十九年（1930）在嵊县后山村白佛堂开办。由竺均堂、竺型于、竺型昌、竺顺和等十人为股东，竺均堂任班主。先后招收学徒二十余名，供膳宿。文戏师傅为男班艺人竺焕全；武戏师傅为绍兴乱弹名丑竺基焕（绰号“羊脚骨”）。后又请姚毛头、赵樟全、赵永潮等入班执教。坐唱班出身的股东竺岳兴、竺顺兴等及班主竺均堂亦兼任乐师和教唱。以《卖青炭》为启蒙戏，用“呤哦调”清板训练咬字、发声能力。后开教《梅龙镇》、《玉连环》、《碧玉簪》等大戏，又请新大三庆绍兴乱弹班的武功演员传授了《铁公鸡》、《盗仙草》、《台州府》等武戏。学艺三个月后即“串红台”，相继在嵊县、新昌、上虞、慈溪、余姚等地乡村演出，年底演出于绍兴布业会馆戏台。群英舞台培育出姚水娟、竺素娥、姚月明、陈彩娟、姚月花、王月岐、范月楼、竺云亭、魏明娟等著名女子越剧演员。民国二十年底，因台柱姚水娟、竺素娥被越新舞台聘为客师而散班。



越新舞台　绍兴女子文戏（越剧）科班。民国二十年（1931）春由刘香桂、刘香贤兄弟及钟加昌等合股开办。班址在嵊县黄泽镇梧桐树下（见图）。初由刘香桂任班主，不久交刘香贤接办。先后入科学徒二

十余人。聘金荣水为教戏师傅，教以《四香缘》、《绣鸳鸯》、《双龙会》、《大盘洛阳》(即《双珠凤》)、《赵五娘》等戏。半年后在本镇“串红台”。此后，刘香贤率班演于新昌、嵊县城镇及农村庙台，并经萧山、绍兴、余姚、宁波抵上海演出，在沪期间，聘王和千补教武功和武戏。越新舞台培育出王杏花、邢竹琴、孙妙凤、金香凤、李艳初、叶香厅、黄笑笑、吕雪娥等一批女子越剧演员。散班时间不详。

大华舞台 绍兴女子文戏(越剧)科班。民国二十年(1931)夏，由毛裕璋牵头，在嵊县上东华堂镇大王庙内开办。班主王水老。先后入科的学徒二十四人。学艺年限为二年半。教戏师傅为绍班出身的毛头老、竺基焕、王渭云。当时为避“鹦哥淫戏”之嫌，故先教徽戏、绍兴乱弹，人称“小徽班”。启蒙戏为《盗仙草》。竺基焕教的绍兴乱弹剧目，有《双金锭》、《桃花山》、《宏碧缘》、《铁公鸡》、《拿高登》、《三雅园》，王渭云教的京戏有《别窑》、《武家坡》、《打樱桃》、《小放牛》、《打花鼓》等。学艺两个月后，即在本地庙台“串红台”。四个月后赴绍兴、奉化、镇海、宁波、舟山等地边演边学戏。鉴于绍兴乱弹和徽戏未能赢得观众，后改演绍兴文戏，剧目有《双合桃》、《十美图》、《胡必松》等。由冯梅卿任头肩小生；王玉琴任头肩花旦；梁翠鹿任头肩老生。因学徒已有绍兴乱弹、徽戏基础功底，故改演绍兴文戏后，表演身段丰富，得心应手，一时声誉鹊起。民国二十二年，因学徒满师而散班。大华舞台造就了尹桂芳、毛佩卿、冯梅卿、林黛英、王玉琴、梁翠鹿等一批越剧名角。

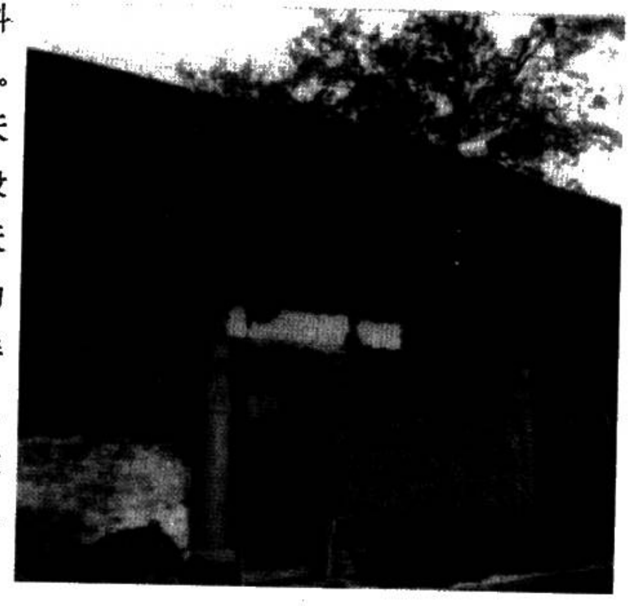
乐天舞台 金华徽戏男科班、戏班。民国二十年(1931)由徐凤祥、徐文成兄弟创办，班址在金华横路塘村，共招收学员二十八名。凤祥擅小花，文成擅大花，二人兼作教师。三个月后，徐氏兄弟将科班转卖给金华申海清，班址迁至石柱头申氏宗祠内，教师有罗增桂和方华泉。教学剧目有：《洪飞洞》、《翠花缘》、《鸳鸯带》、《烈女配》、《列国记》、《银桃记》、《紫金带》、《万里侯》、《碧桃花》和折子戏《进香救驾》、《辰州打擂》、《武松打店》、《百寿图》、《过江杀相》等。民国二十二年，申海清委托钱小富带班，在金华、兰溪、汤溪等地演出，观众反映良好。成名艺徒有花旦叶文荣，作旦方松玉，武旦方炳环、金荣，正旦汪阿饭，三梁旦徐大明，小生胡根土，老生胡连友，老外志荣，小花阿红，大花傅阿虎，二花余麻牛，四花叶阿火等。1950年5月，改名为乐天共和剧团。

鲁家班 绍兴女子文戏(越剧)科班。民国二十二年(1933)春。由临安县警卫联合队任职的金岫人鲁伟创办。班址设在临安镇老城隍庙内。从嵊县招收学徒，学艺期为三年。入科时签订契约，条款极为苛刻。除“打死不偿命”等项外，规定不得与家人通信，不准家长探望等。班内发给统一的衣着，学徒皆改为鲁姓，艺名均嵌一“芳”字，如鲁芳亮、鲁芳飞、鲁芳桂等，共二十余人。文戏师傅为张瑞标，武戏师傅为陈小忠、吴月楼。所教剧目有：《仁义缘》、《飞虎台》、《玉蜻蜓》、《琵琶记》等。鲁伟又请懂戏并通文墨的石文彬、徐文治等将“路头戏”整理成脚本，要学徒按戏本演唱，不许在台上胡编乱唱。因班规严格，班主凶暴，艺徒们不敢懈怠，故武功底子甚好。入科第一年九月，在临安镇上“串红台”，轰动全镇。不久，班址迁至临安金岫村。其间，又教了越剧《孟丽君》、《红须剑侠》和绍兴乱弹《三奏本》、《双

龙会》等。民国二十五年，富有教戏经验的小歌班艺人金荣水来班增教了《玉连环》等一批剧目，并请京戏师傅和票友教授京剧《虹霓关》、《大闹嘉兴府》、《追韩信》、《四杰村》、《挑滑车》等，故学员功底扎实、文武不挡，越、京兼擅。如鲁芳亮，以京戏《徐策跑城》和包公戏见长，唱做具佳；鲁芳桂被称为文武小生，鲁芳艳、鲁芳飞、鲁芳梅等亦颇有艺术成就。民国二十四年，合同期满，学徒出师，家长知鲁凶暴，怜女受苦，又值抗日战争爆发，大部艺徒被领回嵊县，鲁家班遂告散班。

东安剧社　绍兴女子文戏（越剧）科班。民国二十二年（1933）五月创建。班址在富阳新登碧照寺（后迁往新登塔山）。发起人为当时任国民党新登县党部书记长的骆国英。骆出于对越剧的爱好，出面向新登商界募得款项，招收十三至十六岁的女孩三十名，徐关生（徐玉兰父亲）、林会森任班主。班内有专人为学徒做饭、洗衣，教养良好。教戏师傅有喻传海、袁世昌、袁见发、相元祥、叶守法等。均系嵊县籍的越剧男班和徽班艺人，文武齐全。其中喻传海教戏颇有经验，叶守法专教四工调唱腔。排戏的脚本由师傅抄成“单片”，按所学行当分发给学徒。学艺半年后在新登城隍庙“串红台”，剧目有《蛟龙扇》、《桂花亭》、《珠蝴蝶》、《王千金祭夫》、《仁义缘》等。民国二十三年五月间，即以东安舞台班名，开始在桐庐、萧山和新登南乡一带实习演出。民国二十四年上半年演于金华、衢州、绍兴（见图）、上饶等地，年底进入上海。“七・七”事变后返回新登。民国二十六年下半年再度赴上海演出。班主徐关生去世后，因内部不和，分成新兴舞台及东安剧社两班，前者由徐玉兰带班，后者由汪笑真带班。东安剧社培养和造就了一批女子越剧名伶，有杨柳青、徐玉兰、潘笑笑、钟云香、汪笑真、汪如亚、吴月森、茹敏娥、周玉英等。其中杨柳青为名噪一时的旦脚，徐玉兰以老生挂头牌。散班时间不详。

四季春班　绍兴女子文戏（越剧）科班、戏班。创建于民国二十二年（1933）六月。班址在嵊县柳岸村兴福庵（见图）。由王天喜、任友村、邢雪富和袁茂松四人为主合股经营。原名四结村，后改四季春。班主王天喜，文戏师傅鲍金龙，武戏师傅李真木，武功师傅相华，另又从道士班聘乐工四人担任伴奏。学徒有袁雪芬（闺门旦）、傅全香（花旦）、钱妙花（老生）、钱彩云（小丑）、史翠香（泼旦）等二十余人，规定学艺一年半，帮师一年半，三年内膳食自理。开科六个月后“串红台”，日夜演二至三场。此后边演出，边教戏。初时无基训，武师傅进班后，才按“武生学棍



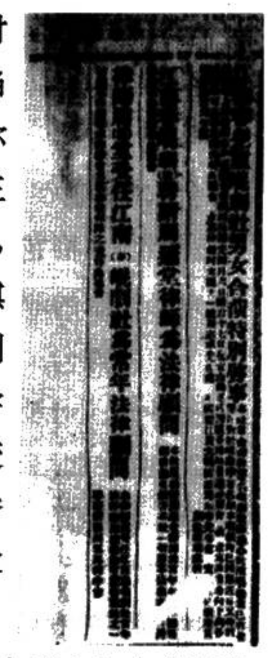
棒，旦脚学花枪，丑行习双刀，老生练大刀”的规则，分别授艺。唱腔训练，先学男班曲调，后学四工调，并量材分行，选戏启蒙。启蒙戏是唱做并重的《三仙炉》，使饰演生、旦、老生、小丑“四柱头”演员在《卖身葬父》等重场戏中，得到训练。尔后，开教《盘夫》、《箍桶记》、《游庵认母》等三小戏。绍兴乱弹班出身的李真木，传授了以〔二凡〕为主要唱腔的《斩经堂》、《渔樵会》、《双金锭》、《盗仙草》等。后又开排《大堂认妻》、《武家坡》、《乌龙院》、《关公显圣》、《三官堂》、《梅花戒》等，演出于诸暨、萧山、绍兴一带。民国二十五年满师出科后，四季春班转为老板制的职业戏班，辗转演出于萧山、绍兴、杭州、上海和嵊县各地。

阳春舞台　绍兴女子文戏(越剧)科班。民国二十二年(1933)七月由嵊县杜联等人合股举办。班址在嵊县四明乡后城村(后移至上江村)。学艺期限定为三年半。招徒三十余人，由钟加昌、金荣水为教戏师傅，开蒙戏为《仁义缘》、《红桃山》。六个月后，以尹树春(生)、吴梅珍(旦)、叶樟老(老生)、丁兆丰(丑)为“四柱头”，到浦口镇里东山区和绍兴水乡边演边学艺。后又教了《御碑亭》、《玉连环》、《四香缘》、《碧玉簪》、《二度梅》、《梁山伯与祝英台》等。在绍兴孙端镇时，适遇大王舞台、四季春科班同在一地演出，互相斗台竞艺，阳春舞台获得盛誉。民国二十四年因股东不和，金荣水被迫离去，科班转卖给嵊县华堂镇王伯根，民国二十五年下半年，满师后散班。

龙凤舞台　绍兴女子文戏(越剧)科班。民国二十四年春，由魏德山等出资在嵊县黄泽镇魏德山家开办。教戏师傅为男班艺人黄炳文等。入科学徒有小生范瑞娟、陈瑞花，老生孙凌灵，花旦潘全娟、俞玉萍，悲旦吕雪娥，小丑石瑶琴及许爱云、陈月红等三十余人。由魏德山、黄炳文带班。学艺年限定为三年。所教剧目有：《访祝》、《二女换太子》、《失罗衫》、《百花台》等。三个月后，在本镇大坎墩对岸搭台“串红台”。后迁附近一所破庙继续学戏，并流动演于新昌、嵊县农村。同年十月，科班转卖给后山人竺相荣。年底，沿绍兴水路钱清、东关等地的河台、庙台演出。民国二十五年四月间抵舟山沈家门、普陀等海岛及宁波等地演出。范瑞娟时年仅十二岁，即担任头牌小生，她嗓音宏亮、宽厚，擅演《失罗衫》、《杀妻救主》、《玉如意》、《七星剑》、《玉连环》、《梁山伯与祝英台》、《三凤缘》等戏，驰誉浙东。民国三十六年春，在诸暨演出期间，科班又被转卖给王仙妙，并入尹树春为主角的仙凤舞台。

民生舞台　金华徽戏女科班。民国二十四年(1935)五月创办。由徐寿康等十人合股经营。班址设在金华塔下寺李家经堂(现酒坊巷九十一号)，后迁至金华城东郊灵雨庵，收徒二十七名，习艺三年。教师有小花脸罗增桂、老外方华泉、老生林华春等。此后，许多名艺人曾传授技艺，如男花旦张学文，将拿手戏《二度梅》传授给程美云；二花鲍济富把《水擒庞德》中周仓的架子功教给田桂芝；老外沈明春将看家戏《徐策跑城》的台步指点给江筱姣。同年八月在灵雨庵戏台首次演出，剧目有：《翠花缘》、《游龙戏凤》、《送徐庶》、《三结义》等，在金华城乡引起轰动。继演于金华、兰溪、义乌、东阳、龙游、衢州、江山等地。常演剧目有《下南唐》、《天缘配》、《翠花缘》、《碧玉簪》、《万寿图》、《九龙阁》、《铁弓缘》、《春秋配》、《列国记》等三十六本大戏和《三结义》、《送徐庶》等折子戏。民生舞台培养的演员有经金

莲、竹叶青、金琴香、程美云、钱阿美、江筱蛟、田桂枝等。抗日战争爆发后，因满师而散班。



江南春儿童昆剧社　永嘉昆剧小科班。创办人为票友陈青锁，时在平阳宜山镇开设布店。民国二十四年(1935)，他在县民众教育馆及当地士绅的支持下，变卖田产创办此科班，因科班设在平阳江南区，故称“江南春”。招收十一、二岁学员四十余人。陈青锁自任教师，另聘徐王明、陈日初、蔡尚容等授文戏；京剧演员姜兰妹任武功教练，教养良好，训练严格。创办仅三个月，就教会《荆钗记》、《合莲花》、《匿锁记》、《金麒麟》四本大戏以及《吃糠》、《上路》、《偷诗》、《拷红》、《罗梦》等折子戏，刊登了演出启事(见图)，进行实习演出，所到之处，深受观众赞赏。后兼学温州乱弹及京剧《大闹嘉兴府》、《梅龙镇》、《打妹封官》等剧，逐渐演变成为“莲花班”(兼演京剧等剧种之戏班)。江南春培养了当家旦陈芸香(又名江南春)，花旦陈银兰，小生陈巧卿，老生陈万里，小丑陈娟弟，大花脸陈万存，武生陈万招等一批演员。抗日战争爆发后解散。

文化舞台　金华徽戏女科班。创办于民国二十五年(1936)初。办班人为金华四牌楼龙袍店老板娘阿香。班址设在灵雨庵。该班承袭了民生舞台的一套教学方法，招收艺徒亦均为九至十二岁的女孩。学徒入科要写投师契，规定学艺三年，生活费自理，中途辍学，要赔偿损失。教师是原民生舞台的老教师方永林、方华泉、林华春等。教学十分认真，学员勤学苦练。以后即边学艺边演出，先后学了四十几出徽戏、乱弹正本戏和折子戏，如《天缘配》、《烈女配》、《下南唐》、《紫金带》、《两狼山》、《龙凤阁》、《碧玉簪》和小戏《百寿图》、《王婆骂鸡》、《过江杀相》、《三结义》等。演出地域以金华为中心，间亦去淳安、建德一带。培育出刘淑贞、施秀英、申爱凤、俞秀兰、吴姝珠、徐仙芝、叶根仙等优秀婺剧演员。民国二十八年散班。

天星舞台　绍兴女子文戏(越剧)科班。亦称“梦青班”、“塘霞班”。民国二十五年(1936)在余姚临山湖堤开办，由当地人“豆腐阿忠”发起办班，从嵊县聘来史焕章、培灿为教戏师傅。学徒多为本地人，其中有花旦庞天华、老生徐天红、花旦周梦青、小生戚秋菊、老旦杨小毛、小丑谢阿凤等十余人。四个月后在本地烟店弄晒场“串红台”，演出《双金花》、《双合镜》。伴奏乐队亦系本地人，其中有剃头志炎、道士荣昌及周志根等。初次演出，反响强烈。后在余姚乡下边演出边学戏，民国二十八年，因抗日战争爆发而散班。

嵊剧(越剧)艺伶训练班　进修班。民国二十七年(1938)八月，为了宣传抗日，嵊县举办了一期嵊剧(越剧)艺伶训练班。由县长方志超任班主任，县教育科长周瑞赓任教育长，教育科督学费德轩任总务主任。教育科科员戚海珊任训育主任，常驻训练班主持日常工作。训练班于九月一日开学，地址设在城关镇司后街丁家祠堂内，共有男女演员九十八人参加学习，都是在乡的越剧艺人，其中有竺水招、尹树春、费莲琴、祝荷花、丁汉香、陈艳秋等。训练班既上课又排戏，主要内容有：抗日形势、军事知识、防空常识、英雄故事、戏剧

理论和演剧知识等。因以思想教育为主,故除聘请了徐绍元、俞秋华、俞梅浦、金千法等担任编剧、导演、琴师、技导外,由嵊县国民党党政官员、教育界著名人士方志超、张德炎、颜乐民、熊志军、应怀发、邢传新、喻元周、裘翌芳、钱曾葆等上课,进行爱国主义教育。训练班办了两个月,到十月底结业。训练班期间,除排演了《送凤冠》、《张公扫雪》等传统折子戏外,主要排演了宣传抗日的新戏《卧薪尝胆》(费德轩改编)、《奋斗》、《从军乐》(均俞梅浦编)等。《卧薪尝胆》由竺水招饰西施,梁彩鹿饰勾践,在麻行太祖庙演出时,深受群众欢迎。训练班结业后,发给结业证书,准予在全县范围内演出。(根据钱方来《嵊剧演员训练班纪实》一文改写)

民乐舞台　金华徽戏女科班。由金华方缙鉴、方永岳、方桂荣等十人合股,于民国三十六年(1947)三月创办。班址设在金华山桥里方村方缙鉴家中,后移至鹤岩山寺内。张榜招收十一至十五岁女孩二十五名。教师有方华泉、王阿饭、江锦瑞等。三个月学会《千帕记》、《珍珠衫》、《翠花缘》、《铁弓缘》、《白门楼》、《反昭关》等六本大戏和《小放牛》、《大破洪州》等十多个折子戏。是年六月在长乐戏院"串红台",深受观众赞扬。当时初露头角的有正旦徐凤仙、小旦舒爱花、老生黄爱香、作旦汪爱钏、小花叶根花、大花徐贤凤、二花陈巧云、小生钱洪仙、副末陈卸奶等。此后在金华、兰溪、义乌、东阳、龙游、衢州一带流动演出。民国三十七年冬,在东阳黄田畈附近的一次庙会演出中,与老紫云等三个名班斗台,民乐舞台一举夺魁。后因经济亏损,一度由方缙鉴独资经营,至1950年春在金华散班。

新文化舞台　又名小文化舞台。金华徽戏科班。创建于民国三十六年(1947)五月,班主严跃喜。班址设在兰溪上金台村金台殿。先后招收九至十四岁的男女学员葛素云、许秋峰、范志贵、吴莲英、余荣根、朱珠凤等二十余名,学艺年限为三年,学艺期间,由科班供膳食。启蒙教师为大花徐树林,助理教师喜喜,另有外号"老佛伲"的武功教师一人。其间,徽班艺人徐锡贵、方永林等曾来短期任教。三个月后"串红台",教学和演出剧目约七十余个,其中有折子戏《空城计》、《马武夺魁》、《东吴招亲》、《大破洪州》、《送徐庶》、《杨滚花枪》等三十余折。大戏有《万寿图》、《千帕记》、《烈女配》、《下河东》、《刁南楼》等二十余本。边学边演,进步甚快。民国三十七年五月散班。

绍剧训练班　新科班。1952年底由绍兴市文化馆召集同春、新民、同兴、易风等绍剧团团长筹建,商定由上列四个剧团出资,推七龄童为主任,六龄童、汪筱奎、筱芳锦、筱兰芳为副主任。班址设在绍兴市文化馆内。招收男、女学员四十二名(其中乐队八名),学制定为五年,1953年9月正式开课。由老艺人筱玲珑、胡凤林(旦)、彭沛霖(净)、胡天松(生)、钱瑞宝(音乐)、吕顺华(武行)执教。寿静涛、钱月楼、洪春台、李承德、蒋新源等先后任训练班负责人。班规严格,教学得当,在短期内学好基本功后,即以戏带功,按行当开排传统小戏《斩貂》、《樊梨花送枕》、《磨房串戏》、《教场会》、《昭君和番》、《水斗》等。1954年5月,至杭州作汇报演出。1955年赴上海天蟾舞台参加绍剧名角会串。1956年在省内各地巡回演出,被誉为"小同春"。中国戏剧家协会主席田汉来函称赞:"你们做了一件好事。"

1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出，演出《后硃砂》、《血馒头》两剧，分别获演出奖、剧目奖和舞美奖。学员沈筱梅获演员二等奖，徐春仙、施云娣、陈天林、陈惠琴、李傅根获演员三等奖。1959年结业后，学员分配至各绍剧团。其中大部分配至新建的浙江绍剧二团。

此后，又相继开办了两期绍剧训练班。1957年办的绍兴市戏曲训练班，培训绍剧学员四十余名，其中冯祖涛成为汪筱奎的再传弟子，林如炜担任了导演。1980年开办的绍兴地区绍剧艺术培训班，招收男女学员四十六名，许多老演员担任了教师(见图)，在教学期间



开排《艾虎招亲》、《打銮架》等一批折子戏。在1982年浙江省第一届戏曲"小百花"会演中，孙晓燕、钟国良等学员获优秀"小百花"奖。

浙江省第一期戏曲艺人训练班　进修班。1954年7月，省文化局委托浙江群众艺术学校举办。学员有来自全省民间职业剧团包括越剧、婺剧、绍剧、京剧、湖剧、睦剧、余姚滩簧等剧种的八十余名演员。班址设在杭州市洪春桥。班主任周西(兼)、陈金良。训练班以政治思想教育为主，通过形势教育、新旧社会回忆对比、诉苦等，启发艺人政治觉悟，自觉接受戏曲改革方针、政策。在学习期间，学员观摩了浙江省第一届戏曲观摩演出大会演出，并排练了几个推广的折子戏。训练班历时三个月，结业时，向省、市文艺界作了汇报演出。回团后，大多成为剧团的政治、艺术骨干。

浙江文化艺术学校　文艺干部进修机构。1955年5月创建。设群众文化、电影放映、艺术、图书发行等班。校长先后由省文化局长黄源、叶克等兼任，副校长张长忠。其中艺术班自1955年至1958年先后开办四期戏曲演、职员训练班。1955年8月，开办第一期导演、演员训练班。参加学习的为全省戏曲剧团中的艺术骨干，其中编导有李子敏、沈瑞兰、傅昊平、邢胜奎、沈沉、俞笑飞、吴桐等。演员有魏银凤、鲁芳桂、章艳秋、王振芳、幼素娥、杨琴芳、申爱凤、王世瑶等。聘盖叫天及上海戏剧界黄沙、吕君樵、陈绍周等来班授课；

伍岳、钱章平任该班负责人。教学剧目有《槐荫别》、《钗头凤》、《雷雨夜》等。1956年5月，假灵隐寺开办第二期导演、演员训练班。有唐远藩、盛燮、蔡莹等三十余名编导人员和邢艳芬、黄芝芳、筱湘卿、陈少卿、沈申儿等五十余名演员参加学习。从事教学和授课的有陈静、陈玉祥、陆声、吴桐及越剧男班艺人张云标等。结业时汇报演出了《盘夫》、《断桥》等一批折子戏。1957年5月，开办浙江省首届编剧训练班，全省各地剧团中的张明、刘涛、方元、林丁、陈白枫等近百名编导人员参加学习。由剧作家杨村彬、苏雪安授课。1958年又举办一期青年演员训练班。艺术班在教学中致力于探索戏曲教学理论化、系统化和实用性相结合。1958年秋，省文化主管部门决定在艺术班的基础上筹建浙江戏曲学校，浙江文化艺术学校即行撤消。

金华地区高腔训练班　为抢救濒临失传的西吴、西安高腔，由金华专署报请浙江省文化局拨款补助，于1957年3月举办高腔训练班。班址设在金华长乐戏院，师资及教学组织工作均由浙江婺剧团负责。学员从浙江婺剧团及金华地区各县婺剧团中选调。开班后，又公开招考学员九名，共计三十二名。主要教师为硕果仅存的西吴、西安高腔老艺人江和义，并选调武功教师贾慕超、音乐教师胡克英以及曹宝贤等参加教学工作。教学和实习的演出剧目，为西安高腔《槐荫记》、《白鹦哥》全剧及《米糷敲窗》、《审乌盆》等折子戏；西吴高腔《前后葵花记》、《鲤鱼记》全剧，以及《青梅煮酒》、《挎打吉平》、《出猎·回猎》等折子戏。在实习演出期间，训练班还同时学习了侯阳高腔《父子会》以及《黄金印》中的部分折子戏。一年后，即进行演出。1958年训练班并入浙江婺剧团，成为该团的二队。徐勤纳、吴光煜、倪嫣然、薛小龙、傅慧娟、楼敦传等一批学员均成为剧团的主要艺术骨干。

新昌高腔(调腔)训练班　1957年7月创办，招收学员二十八名(其中乐队六名)，学制三年(见图)。教师有赵培生(小旦)、竺财兴(老生)、倪根苗(武功)、方荣璋(音乐)、周



名利（旦脚），负责人石永彬。教学和实习演出剧目有调腔折子戏《思凡》、《拜月》、《白兔记》、《秋江》、《抱盒》、《赐马斩颜》、《三关斩卞》、《卖后宰门》、《水漫金山》等，调腔大戏《黄金印》、《双玉配》、《闹九江》、《铁灵关》、《凤凰图》等；平调剧目《双合缘》、《侠义重恩》、《逼写退婚》及现代戏《三月三》等。训练班管理严格，学员习艺刻苦，一年后即投入舞台实践。实习演出于天台、黄岩、海门、宁波、慈溪、绍兴等地。1958年，新昌并入嵊县，成立人民艺术院，高腔训练班附属于艺术院。同年10月，以训练班为基础，成立新昌高腔剧团。学员陈岳春、章华琴、张英正等成为剧团的艺术骨干，曾多次在会演中得奖，在观众中颇有影响。1959年底，在杭州汇报演出《出猎·回猎》、《拜月》、《卖后宰门》和现代小戏《三月三》，受到省文艺界人士和观众的赞誉。1960年9月，嵊县人民艺术院附设的戏曲学校，又开办一期高腔班，学制三年。教师有赵培生、楼相堂（小旦）、杨荣繁（小丑）、俞培标（小生）、竺财兴（老生）、倪根苗（武功）等。招收男女学员二十三名（后仅留十六名）。教学剧目有《请生》、《三关斩卞》、《出猎·回猎》、《思凡》等折子戏。1961年11月训练班学员全部转入新昌高腔剧团，边演出边学戏。

温州专区、市戏曲学员训练班　1957年开办，以温州市新圆觉寺为班舍。从市区及温州专区各县和嵊县招收学员一百多名，为温州市瓯剧团、永嘉昆剧团、平阳人民和剧团、温州市京剧团、温州市越剧团代培学员。胡崇刚主持训练班工作，叶在湄、曹陈龙、王兰香、刘章兴、李魁喜、鲁桂春、史玉珍、吴桐等参加教学工作。除训练基本功外，还将水袖、扇子、身段、步法等编成舞蹈动作进行教学，把“四功五法”的训练与排演剧目紧密结合，以《浮缸》、《挡马》、《约钗·闹钗》、《秋江》、《见娘》、《断桥》等为开蒙戏。第一批京、和、越三个剧种的学员培训三个月后转到各剧团继续培训。留下瓯、昆两剧种的学员和从瓯、昆剧团抽调来的青年演员办第二期训练班。不久，也充实瓯、昆剧团。训练班一大批青年演员奠定了戏曲表演的基础。谢菲菲、冯采秋、陈友新、李志超、周陈云、薛青弟、张亚蓉、沈天成等一批受观众欢迎的演员都出自该班。

浙江艺术学校　中等专业艺术学校。1958年9月建立，校址在杭州市曙光路十四号（见图）。始称浙江省戏曲学校，设越剧、婺剧、昆剧、戏曲导演、戏曲音乐等专业。学制为三至五年。1960年至1961年，昆剧班、婺剧班分别移归浙江昆剧团和金华专署文教科代培，更校名为浙江省音乐



舞蹈戏曲专科学校。1964年夏，称浙江戏曲学校。1965年又改称浙江文艺学校，增设在职越剧青年演员培训班。“文化大革命”中停课，1968年并入浙江越剧斗批改干校。1970年恢复办学，改称浙江“五七”艺术学校，开设京剧、芭蕾舞、管弦乐专业。以“样板戏”为教材。1977年恢复越剧表演专业，并开办进修班，为地（市）、县越剧团代培训在职演员。1978年定名浙江艺术学校，增设舞台美术及戏曲武功师资专业。1980年由文化部确定为全国重点中等艺术专业学校。建校以来，重视培养学生德、智、体全面发展；保持一定比例的政治课、文化知识课、文艺理论课程；专业课程实行课堂教学与演出实践相结合，逐步完善全新的艺术教育体系。首任校长张西华，盖叫天曾任艺术顾问。历年任课的主要教师，越剧班有：姚水娟、赵瑞花、王杏花、屠笑飞、姚传芗、支维永、陈佩卿、张茵、吴剑芳、梅月楼、钱鑫培、王爱勤、尹小芳、章流、田成效、于爱如、宋普南等。戏曲音乐班有：周大风、许鸿宾、李益中、贺仁忠、毛崇旺、陈集云、贺世忠、骆介礼等。婺剧班有：徐东福、徐锡贵、张学文、胡志钱、施秀英、卢金祚、严双棋等。昆剧班有：沈传锟、张传芳、马传菁、张娴等。此外，曾应聘来校兼课的尚有昆剧演员周传瑛、王传淞、汪世瑜，京剧演员陈大濩，婺剧演员周越先、徐汝英，越剧演员范瑞娟、傅全香等。历年来戏曲表演专业施教的剧目，越剧有：《九斤姑娘》、《叶香盗印》、《盘夫索夫》、《梁山伯与祝英台》、《碧玉簪》、《珍珠塔·前见姑》、《白蛇传》、《琼花》、《风雪摆渡》、《二堂放子》等。婺剧有：小戏《东吴招亲》、《马武夺魁》、《滚鼓山》、《断桥》、《米糷敲窗》、《水擒庞德》、《辕门斩子》、《大破洪州》、《打郎屠》、《烤火投店》、《何叶保写状》及大戏《二度梅》、《三请梨花》等。昆剧有：折子戏《堆花》、《学堂》、《照镜》、《花荡》、《寄子》、《断桥》、《水斗》、《连环记·大宴、小宴、梳妆、射戟、问探、议剑、献剑》、《三战虎牢关》等。从二十世纪六十年代起，学校教学工作以越剧专业为重点，1980年后，培养女子越剧演员，选用流派唱腔施教，并在教学实践中遴选、积累起一批教学剧目。历届毕业生约计三百六十余人，分布于全省各专业演出团体。其中戏曲专业毕业生多人已成为艺术骨干，如昆剧旦脚王奉梅，越剧小生张志明、旦脚李培珍、钱爱玉，婺剧小生许朝榜等已颇有成就。

宁波市戏曲学校 1960年初创办，校址在宁波市月湖边中营巷内。设京剧、越剧、甬剧等班。学员一百九十余人，教师四十余人，负责人吴滨、袁孝熊。经费由宁波市各剧团集资。甬剧班学制四年，专职教师有陈月琴、汪莉萍、邵孝衍、徐雯霞等，并请上海堇风甬剧团的贺显民、徐凤仙，宁波市甬剧团的黄君卿、金玉兰前来兼课。教学剧目有《庵堂相会》、《打窗楼》、《秋香送茶》、《拔兰花》、《荡湖船》、《双推磨》等。1964年春毕业，组建宁波市甬剧团青年队。学员杨柳汀、曹定英、卓胜祖、王利棠等成为骨干。越剧班学制二年。教师有毛佩卿、鲍玲贞、何帼英等。教学剧目有《梁山伯与祝英台》、《盘夫》、《风雪摆渡》等。1963年毕业，学员虞秀玲、俞燕珍等成为宁波市越剧团主要青年演员。京剧班学制五年。教师有筱毛豹、薛美玉、鲁才焕等。另聘上海京剧院刘斌昆、周少麟等来班指导。教学剧目有《武松打店》、《血溅鸳鸯楼》、《黑旋风李逵》等。1965年秋毕业。现浙江京剧团的主要演员

郑学胜、张烈虎、苏军、潘道行等均毕业于此班。1965年底停办。

温州戏剧学校 1960年3月由温州地区、市文化主管部门创办。校址设在温州市积谷山麓公园小学原址。校长由中共温州市委书记林朝中兼任，先后主持校务的副校长有董锐、李祖章、林植民和刘坚民。设瓯剧、和剧、京剧、越剧、音乐、舞台美术六个班。在温州市、瑞安、平阳、黄岩等县招收学员共二百余名。专业教师均为温州地区各剧团中的老演员及退休老艺人，有叶在湄、李魁喜、曹陈龙、杨友姆、臧宝魁、周阿宝、杨庆云、刘碎苟、黄志祥、金碎友、王湘芝、马笑梅、史玉英、王惠琴、鲁桂春、张松亭、李长春等。采取课堂教学和舞台实践相结合的教学方法，重视武功等基本功的训练，并且开设语文、历史等文化课，按学员水平分初一、初二和高中班。开蒙戏有瓯剧《花园比枪》、和剧《断桥》、京剧《夜战马超》、越剧《盘夫索夫》等。学员学习刻苦，进步很快。至1963年初，各班学员均已能上演十五台左右的剧目，巡回演出遍及温州市城乡以及台州、丽水等地区，在群众中享有一定声誉。戏校在三年中培养出朱秋霞、王奋扬、詹镇镛、章世杰、林美凤、李珍珍、汤丽芳、陈海华等一批有影响的瓯剧、和剧、越剧和京剧演员。于1963年停办。

嘉兴专区戏曲训练班 1960年5月筹建，始称戏校，后改称训练班。因校址设在武康镇，习称武康戏校。负责人姚犀矛。设越剧、湖剧、戏曲音乐、青年演员进修等专业班，招收学员一百四十余名。同年9月正式开课。教师由地区内越剧、湖剧老艺人担任。有王小楼、吕蕙英、张松娟、水上飘、筱牡丹、屠顺见、朱顺庆、施阿耀、张淑娟、沈子林、吕英及导演王瑷等。排演和实习演出剧目有越剧《拾玉镯》、《二堂放子》、《碧玉簪》等；湖剧《庵堂相会》、《卖青炭》等。学制原定三年，开办一年后，因经费来源发生困难，将湖剧班学员转至湖州市湖剧团继续培养。1963年5月，又将越剧班学员转至嘉兴地区越剧二团继续培养，训练班因而停办。学员有小生翁荔英、朱小牛、包弟，花旦乐彩娟及乐队张忠林、于声强等都成为剧团艺术骨干。

浙江省戏曲表演研究班 1961年6月，浙江省文化局选调本省戏曲专业剧团中的优秀青年演员四十余人，假浙江戏曲学校举办为期三个月的戏曲表演研究班。班主任周西，邀请了昆剧、京剧、越剧著名演员盖叫天、周传瑛、王传淞、沈传琨、姚传芗、筱毛豹、赵麟童、章兴姆、魏银凤、张茵及上海声乐研究所薛天航等前来讲学，对学员进行分行当基本训练，并选排了昆剧、京剧、越剧折子戏，启发学员对表演艺术规律的探讨，提高表演水平。先后排演的昆剧折子戏有《桂枝写状》、《双下山》、《挡马》、《冥判》、《借茶》、《相约·相骂》、《游园·惊梦》、《佳期》、《乔醋》、《见娘》，京剧折子戏《坐楼杀惜》，越剧折子戏《叶香盗印》、《楼台会》等。参加学习的学员有越剧姚剑英、郭福英、李香琴；婺剧葛素云、薛小龙；瓯剧翁墨珊、黄宗生；绍剧杜宏发；永嘉昆剧陈欣欣等。

杭州市艺术训练班 1962年2月由杭州市文学艺术界联合会创办，班址设在东坡路。该班仅配备专职人员二名管理业务、行政，其他教师皆临时聘用或外请。至1966年底，

共举办艺训班六期，有舞台美术设计、戏曲导演、戏曲表演（包括越剧、杭剧、睦剧、曲艺）等。第六期表演班学员为定向招生，来自越剧、杭剧、曲艺等十个剧团。教师有本市专业编剧、导演、舞美、作曲等，并聘请周贻白、朱端钧、吴仞之、顾仲彝、孙浩然、周传瑛、周大风等著名戏剧家来班讲学。艺训班在戏曲表演教学和戏曲音乐、声腔教学等方面作了新的探索，取得一定成果。五年多共培训了百余名戏曲人材，如女小生陈书君、丑脚宋顺发等皆是。

宁波市甬剧、越剧艺术培训班　1980年4月开办。班址原在宁波市越剧团内，后迁至柳汀街宁波市甬剧团内。主要负责人袁孝熊、沈锦龙。先后办了甬剧和越剧两个培训班。甬剧班建于1980年4月，招收学员三十名（其中乐队五名），由省人事部门批准核拨全民编制。学制四年。由金玉兰、徐凤仙、范素琴、徐秋霞、黄君卿、王文斌、金刚、邵孝衍等担任教师，传授了《庵堂相会·搀桥》、《杨淑英告状》、《双推磨》、《双玉蝉·悲蝉》等甬剧传统折子戏及片断，以及现代戏《亮眼哥·重逢》、《沙家浜·智斗》等。汇报演出反映十分强烈。1982年9月参加浙江省第一届戏曲"小百花"会演，学员杨军获优秀小百花奖，贝文琴、王锦文、陈莎莎、周一庭、陈珺、王岚获小百花奖，这批学员，后来充实进宁波市甬剧团。1981年10月，又招收越剧学员十名，进行培训，学制二年。班主任胡慧媛，由徐春兰、沈德龙、张金波、杨桂芳、叶小宛等担任教师，开教越剧折子戏《前见姑》、《送凤冠》、《哭庙》等。1982年9月学员徐淑英、周美姣、汪涛获浙江省小百花奖。结业后，充实到宁波市越剧团。

金华地区婺剧艺术培训班　1980年1月建立，6月招收学员三十七名（其中包括乐队六名），由省人事部门批准，核拨全民编制。学制五年。班址设在金华市北郊人民路六十一号，先后由严宗河、徐汝英任主任，周越桂、赵炳良任副主任。教师有葛素云、吴子良、诸葛智发、戴保良、杨凌青等，以《辕门斩子》、《李大打更》、《别窑》等为启蒙戏。1981年8月，在全省艺术教育会议上，汇报演出了大戏《穆桂英》，得到好评。后开教《牡丹对课》、《僧尼会》、《铡美案》、《徐策跑城》、《包公赔情》、《三岔口》、《米糷敲窗》以及《姐妹易嫁》和《三请梨花》的部分折子片断（图为学员在练功）。1982年9月，浙江省第一届戏曲"小百花"汇演，陈美兰、赵姝珠、黄维龙、王跃丰获优秀小百花奖；张建敏、郑丽芳、许勤获小百花奖。结业后充实进浙江婺剧团。



宁波地区戏曲训练班姚剧班　1980年9月由宁波地区文化局委托余姚县文化局举办。班址设在余姚龙泉山南麓。招收学员二十七名，由省人事部门批准核拨全民编制。

学制四年，专业教师都来自余姚姚剧团，另聘刘芙蓉、杨鸿芳、宋仲琛等退休艺人授艺。专业课以《打窗楼》、《双推磨》等为教材，结合舞台实践分八个对子排练。1982年1月首场公演后，又排练了《打碗记》、《半夜鸡叫》、《三家福》、《阿必大回娘家》、《莲花戏夫》等小戏，赴慈溪和本县农村实习演出。1982年9月参加浙江省第一届戏曲“小百花”会演，学员王育红获省优秀小百花奖，张建岳获小百花奖。结业后，均充实进余姚姚剧团。

舟山地区越剧团艺术训练班 创办于1980年12月。训练班设在定海舟山地区越剧团内，有男女学员二十四名。训练期为三年，有专业基础课、文化政治课、表演艺术理论课等。教师均为越剧老艺人，有徐春凤、张艳霞、阎长华、魏银凤（图为魏在教戏）、周玲芳、鲁桂芳等。采取课堂教学与舞台实践相结合的方法，通过选排唱、念、做、打难度较大的越剧代表性剧目，以戏促功，以功带戏，加速学艺进度，提高艺术素养。先后排演了《宝玉哭灵》、《断桥》、《二堂放子》、《打焦赞》、《送花楼会》、《情探·行路》、《宋江杀惜》、《老六成亲》等折子戏，于1982年9月参加浙江省第一届戏曲“小百花”会演，夏赛丽、赵晓红获省优秀小百花奖，毛斌峰等七人获省小百花奖。学员夏赛丽于1982年11月被抽调参加浙江越剧“小百花”集训班。其他学员结业后充实进舟山地区越剧团。



嘉兴地区越剧团艺术训练班 创办于1981年9月，班址设在湖州市。负责人为顾锡东、邢竹琴、查康国。招收了三十九名学员（其中乐队七人），拟订了“开门办学、出门求艺，以戏带功，以功促戏”的教学方针，进行教学。由陈少芳、陈少卿、邢竹琴等七名教师授课，以《楼台会》、《哭灵》等十二出传统折子戏为基本教材。剧作家顾锡东特为这个班创作了有六对小生、花旦，两对老生、老旦的群戏《五女拜寿》和《三弟审兄》，作为训练班的教学实践剧目，于1982年春节在湖州演出，后又到嘉兴、苏州、杭州、上海实践演出，引起观众和专家的强烈反响。1982年9月，在浙江省第一届戏曲“小百花”会演中，陈肖璐获优秀小百花奖，钟锋、施萍等八人获小百花奖；艺术顾问邢竹琴获“优秀园丁奖”。

浙江越剧“小百花”集训班 1982年9月，为出访香港演出的需要，经中共浙江省委批准，省文化局在浙江省第一届戏曲“小百花”汇演的基础上，从各地选拔了茅威涛、何英、方雪雯、董柯娣、何赛飞、夏赛丽、陶慧敏等四十名越剧新苗，于10月6日集中到省艺术学校举办集训班，进行强化训练（见图）。集训班由局长史行任总策划，副局长张西华和局艺术处、省艺校、浙越一团有关领导包达明、金宝花、于爱如、胡梦桥、陈宝发等人组成领导小组，集中了省艺校教师和越、昆、京、话等剧种的名演员姚传芗、汪世瑜、宋普南、袁开



祥、刘泽珍、马佩玲、魏克玉、王瑗、田成效、刘志等担任教学工作，除了教基本功外，主要采取“以戏带功、以功促戏”的教学方法，教流派唱腔，所排剧目务求有二十世纪八十年代浙江越剧的特点。先后排演了越剧《打金枝》、《哭牌算命》、《断桥》、《王千金祭夫》，昆剧《游园惊梦》、《拾画叫画》，婺剧《断桥》等折子戏和《五女拜寿》等三台大戏，为赴香港演出打下了较扎实的基础。在教学过程中，还聘请了上海的老一辈著名演员袁雪芬、傅全香等人前来辅导、指导。

戏班与剧团

浙江的戏班滥觞于宋杂剧和宋戏文繁衍时期。宋杂剧的演出团体称“甲”或“社”，每甲由戏头、引戏、副末、副净、装旦等组成，多则八人，少则五人（《武林旧事》）。宋戏文演出团体则称“书会”，如“九山书会”等（《张协状元》）。元代称“散乐”或“路歧”（《宦门子弟错立身》）。至明代才正式称“班”，如“张氏声伎”中的“可餐班”、“武陵班”等（《陶庵梦忆》）。此外亦称“乐”、“梨园”等。这一时期的戏班，以家班为主，除上述的“张氏声伎”外，尚有冯梦桢、吴昌时、屠隆、包涵所等家乐；民间职业班社则有“余杭梨园”、“湖州梨园”、“绍兴戏子”、“余姚梨园”等（《玉华堂日记》）。

入清以后，家班逐渐让位给民间职业戏班。著名的家班尚有查继佐、李渔等家班。民间职业戏班发展至乾隆以降，则随着花部的崛起而遍及全省。如乾隆年间嘉兴有秀霞、天籁、迎华、朝元四大昆班（《古禾杂识》）；遂昌有新聚堂、庆聚班等高腔班（见遂昌项氏宗祠题字）；温州有老锦秀等乱弹班；杭州有鸿福、恒盛、三元、四喜四大昆班；金华有昆班、徽班、乱弹班。道光前后，衢州有西安高腔班二十余副，金华有西吴高腔班十八副，绍兴有调腔班老群玉、汤群玉等，宁波有昆班老宝凤等十一副，永嘉昆班有霭云、秀柏等。此后，高、昆戏班日趋衰落，常与徽、乱合班演出，于是出现浙西的“三合班”、浙东调腔乱弹混演班、浙南的莲花班等。咸丰间，由于战乱，戏班星散。同、光年间出现转机，乃至鼎盛。如永嘉昆班有锦福、日秀等约十副；宁波昆班有上三班、五公座等十余副；金华昆班有大恩玉、曹

芳聚等二十八副。乱弹戏班尤为兴旺，如浦江乱弹班有老凤台等十余副，绍兴乱弹班有老玉成等五十余副，温州乱弹班有新三星等约二十副，处州乱弹班有黄肚班等。徽班的发展亦尽可观，仅金华一地就有三十余副，杭嘉湖水路徽班则有老庆升、大连升等，均驰名一时。同治间，京剧入浙，京班日增。光绪三十二年(1906)小歌班(越剧)诞生，一时间，嵊县一带小歌班竟达二百余副，宁波串客班、余姚鹦歌班、杭州武林班、湖州滩簧班以及绍兴目连班、上虞孟姜班、永康醒感班等均较活跃。

民国初年，戏曲因战乱而萧条，戏班大大减少。民国十年(1921)开始，日见复苏。其时金华徽班又有二十余副，绍兴乱弹班亦达四十余副。京班猛增，据1928年11月《梨园公报》统计，杭嘉湖水路京班申请加入梨园公会者就有六十余副。由男子小歌班而来的女子越剧戏班亦开始出现，至二十世纪三十年代已遍布全省，越剧成为最繁荣的剧种。

抗日战争期间，各剧种戏班又遭摧残，行头毁于战火，仅有少数戏班在浙西南后方和沦陷区继续演出。女子越剧班则因涌向上海租界而获得较大发展。其他一些古老剧种仅存一二副戏班，濒临消失。

浙江民间职业戏班长期在农村及中小城市演出，多为庙会戏。后随着商业的发展逐渐进入大中城市的会馆及营业性的戏园，由台戏演出转为售票演出。戏班的体制多为班主制，艺人受雇或受聘，订有一定的班规和班约。

中华人民共和国成立后，各地民间职业戏班改称剧团，纷纷上演新剧目。1951年初，在全国戏曲改革工作会议之后，浙江实验越剧团诞生。接着，各地、县亦先后成立各种实验剧团，至年底，全省已发展到七十一个。1953年春，各地剧团经过民主改革，已从班主制过渡到合作性质的“共和班”、“姐妹班”，工资也从“包银制”改为“分贴制”。至年底，全省的剧团数已增至一百十六个。1955年4月至6月，省文化局对一百零六个民间职业剧团进行定点登记，分为全民所有制和集体所有制两种体制，使之归属各级政府管理。至1956年5月，全省各县、市平均拥有至少一个专业剧团。在此期间，多数剧团以整理改编传统剧目为主，为传统戏曲的“推陈出新”做出贡献。1958年开始大跃进，各剧团大编大演现代戏，虽有少量优秀之作，但总的说是质量低，上座率不高，剧团收入大大减少。三年困难时期，恢复了“传统戏、新编历史剧和现代戏三并举”的方针，上座率迅速上升，经济收入大幅度增加，剧团又有了较大发展。至1965年，全省专业剧团增至一百一十七个，其中越剧发展到七十三个。“文化大革命”中，剧团被撤消，道具等被毁，领导被批斗，演职员被下放，全省仅剩少数几个京、越剧团，多数被改为“文艺宣传队”，而且任何剧种、剧团都只演京剧“样板戏”。

1976年粉碎“四人帮”后，尤其是党的十一届三中全会以后，剧团迅速恢复建制，同时落实艺人政策，恢复上演传统剧目，注重培训青年演员，使剧团走上健康发展的道路。至1982年，全省共有专业剧团一百零二个，其中越剧六十七个，婺剧十二个，绍剧三个，京剧

五个，昆剧二个，瓯剧、和剧、姚剧、睦剧、甬剧、湖剧、台州乱弹、调腔、花鼓戏、锡剧、杭剧、滑稽戏各一个。业余剧团则不计其数。本省的戏曲事业出现全面繁荣的局面。

包涵所家乐　明代家庭戏班。创立于万历三十年(1602)前后。包氏在杭州有南北两园，南园在雷峰塔下，北园在飞来峰下。园中"大厅以拱斗抬梁，偷其中间四柱，队舞狮子甚畅"。包氏于西湖创制大小三号楼船，"头号置歌筵，储歌童……客至，则歌童演剧，队舞鼓吹，无不绝伦"(张岱《陶庵梦忆》)。有时还请名优和家优同台演出，据冯梦桢《快雪堂日记》载：万历三十二年六月初三日，"杨苏门与余共十三辈，请马湘君(即马湘兰)，治酒于包涵所宅。马氏三姐妹从涵所家优作戏。晚，马氏姐妹演《北西厢》二出，颇可观。"

张氏家班　明代家庭戏班。万历年间，自张岱祖父开始在绍兴蓄养声伎，建立家庭戏班。数十年来，先后办了可餐班、武陵班、梯仙班、吴郡班、苏小小班，茂苑班等六个班；主要演员有王可餐、何闰、何韵士、傅吉甫、高眉生、李岕生、王畹生、夏汝开、马小卿、潘小妃、含香、顾阶竹、应楚烟、杨騄弭等数十人。其家班既用于招待宾客，以艺会友，也参加民间庙会演出。如天启三年(1623)，苏小小班参加陶堰严助庙庙会，马小卿扮咬脐郎，演《白兔记》中的《磨房》、《撇池》、《送子》、《出猎》等四出，科诨曲白，妙入筋髓，观众叫绝。崇祯三年(1630)秋，携家班去山东兖州为大人祝寿，演出自撰传奇《冰山记》。回家途经镇江，在金山寺演"韩蕲王金山"及"长江大战"诸剧。崇祯七年闰中秋，仿虎丘故事，在绍兴蕺山举行盛大曲会，能歌者百余人。"继命小傒(优)岕竹、楚烟于山亭演剧十余出，妙入情理，拥观者千人。"张岱善填词，通音律，精鉴赏，除延师教戏外，常自度曲，亲教家优，要求甚严，人称在他家演戏为"过剑门"。后家班解散，原家优马小卿另搭南京兴化大班演戏，张岱在座，仍甚紧张，以致没演好，旁人大为诧异。(《陶庵梦忆》)。

白沙岗班　松阳高腔戏班。白沙岗位于松阳县西部山区，距古市镇(松阳旧治)五十华里。因该班在本村李氏家族中世代传承，群众遂以村名称其班。据艺人世代相传和有关资料证实，从生于明万历二十二年(1594)的李风相开始办班，至今历传十三代。乾隆年间，其第八代孙李起益、起盛兄弟创办大福建班，主要艺人有李起淳、李进炳、李荣运等。活动地域遍及衢州、金华、丽水、江山、玉山、桐庐、富阳等地。咸丰、同治年间，李荣光、李进礼先后创办老三班、周灿班。光绪年间，周灿班水运覆舟，行头淹失殆尽，班主李进礼病逝，其妻陈氏重整班子，改名盛兴班，其子荣伦、荣仁、堂孙宗寿为该班台柱。民国期间，盛兴班解体，艺人星散。1949年10月，李林焕、李高森在白沙岗收徒组班，名新庆福班，有艺人二十多位。1953年7月，一度与周安村的新声班合并称松阳高腔班。1960年前后，主要演员相继亡故，剧团停止活动。1980年初，李樒献等人发起重建剧团，名新岗松阳高腔剧团，一直坚持演出。剧目除《陈夫人》、《耕历山》等为松阳高腔独有的看家戏外，尚有《金印记》、《白兔记》、《脱靴记》、《琵琶记》(简称苏、刘、班、伯)四本，及《白蛇记》、《白鹦哥》等大戏，共有

近四十本高腔传统剧目。这些剧目均以口授或手抄本传世。经收集有乾隆年间手抄的《十义记》、《白兔记》及道光二十四年(1884)手抄的《金印》、《卖水记》、《八仙偷桃》、《双包》、《鹿台》、《父子会》、《拜刀》等珍本及李梓德、李星全等人所藏的《送米》、《夫人》、《聚宝盆》手抄本及单篇、残本。

查继佐十些班　昆剧女家班。班主查继佐，明末清初海宁人。精音律，擅乐府，有"查郎顾"之称。约创办于清顺治间，所蓄女优十余人，皆以"些"名，人称"十些班"。先有善歌舞的雪儿，声色俱妙的蝶粉等；后又有小生凤些、小旦月些、蝶粉之妹留些及叶些、澄些、珊些、梅些、红些、柔些等。澄些、梅些善唱《牡丹亭》；珊些能作高调；柔些擅演查氏传奇《鸣鸿度》；红些广东人，粤音较重，扮演丑、副角色，生动、诙谐。以留些和柔些最负盛名。查氏夫人亦妙解音律，亲为家伎拍板，正其曲误。女乐遂为浙中名部。查继佐才富艺精，风情潇洒。常以画舫载女乐遨游杭、嘉、湖、苏南及扬州各名胜之地。康熙七年(1668)夏，应湖州知府吴绮之招，载女家班寓湖州金婆桥沈家，与太守歌宴赋诗为娱。还曾去扬州与达官名士的家班比试，大为李太虚等名公所激赏。查氏女班活动历二十余年，技艺精湛，江南一些民间职业昆班多受其影响。据金埴《不下带编》云："至今南北勾栏名部，必有'风月生'、'风月旦'者，其名自查氏始。"

李渔家班　昆剧戏班。约清顺治十七年(1660)李渔移寓南京以后不久，即备有以其姬妾婢仆为主的家乐。康熙五年(1666)，应友人之邀，率女优至山西、陕西等地游历、演出。途经平阳(今山西临汾)，太守程先达为其购得一乔姓少女(后称复生)；抵兰州，刘斗又以王姓少女(后称再来)等数人相赠。此二女聪颖过人，色艺皆优，从此乔复生为生，王再来为旦，其余脚色，则众姬妾婢仆充任，建成昆曲戏班。李渔精词曲，谙音律，明选才，自能授曲，但亦延师任教习。如乔女因是山西人，初忧其难学吴音，不料仅半月，即"尽改前音"，遂延请流落于山西的苏州老优，为乔授曲。其家班教学颇严，选才重肌肤、眉眼、手足、态度；曲白则需解曲意、熟字音、严分合；学艺则要会丝竹、能歌舞、懂表演。故很快成为当时昆曲名班。其班所演，主要为李渔自撰之剧作，"朝脱稿，暮登场"。同时亦搬演经李渔修改之他人传奇，如《琵琶记·剪发》、《明珠记·煎茶》等。其班活动范围极广，除江苏、浙江外，北至山西、陕西、北京、河北、甘肃、山东；南至湖北、福建、江西等地。康熙十一年新春，在其寓所芥子园内，大会亲朋，连演新剧。乔、王二人精湛之技艺，使素有"顾曲周郎"之称的周亮工、何省斋诸名流为之倾倒，赞为"旷代奇观"。康熙十二年，其班在汉阳演出，乔女病亡。次年王女亦客死舟山。戏班元气大伤，不能演出。渐解体。

老锦秀班　温州乱弹班。据老艺人世代相传，约建于清乾、嘉年间。掌班者洪泉，温州永嘉场(今永强)人。家中经营"户槽"，管有一批渔船。他收集流散之乱弹艺人而成班，初纯演乱弹戏，后不断吸收外来声腔和剧目，兼唱昆曲和高腔。该班能演八十四本大戏。其中昆剧三本，高腔四本，徽戏四本，乱弹戏七十三本。剧目之齐全、丰富，为温州乱弹班之

冠。艺人有长生（当家旦）、冯钦（老旦）、巴祖（老外）、“番人”（大花）等，主要演出剧目有《桃花女》、《碧桃花》、《连环记》、《寿为先》、《降天雪》、《报恩亭》、《粉红裥》、《天缘配》、《百花台》、《玉麒麟》、《白鹤图》、《渔家乐》等。咸丰年间，名丑杨盛桃（阿桃）、正生叶连金（蒲门生）等人入班，声名大增。同治年间，渐趋衰落以至解体。

六合班　浦江乱弹戏班。约于清道光初年组班，系由当时活跃于剧坛的六位名艺人组成，故名。早期活动情况不详。据本县郑宅乡蔡村老人蔡毛头回忆：六合班最后一班约在清光绪十三年至二十三年间（1887—1897），由郑宅乡樟桥头村王可诗带班。王为该班鼓师，另有正生张可源、小生张咸苟、花旦德弟、大花林某（人称林癞痢）、正吹朱荣昌等。

老庆丰班　宁波昆剧戏班。约创建于清道光年间，与新庆丰、老聚丰被合称为宁波昆班中的“上三班”，在宁波、奉化一带颇负时誉，有“蜡烛要点大同元红，班子要定新老庆丰”的民谚。先后搭班的名伶近百人，早期有正生陈九林，以演皮鞋生功力最深，蔡忠明为道光年间的当家老生，仇道夫为宁昆“三老生”之一，陈金友，擅各类旦脚。光绪年间的名伶有旦行徐云发、王瑞发、周桂庆，大面周东生，副末陈桂生，丑脚阿宁等。阿宁系苏州人，人称“苏州小花脸”，戏路极宽，自成一格。名丑林四龄曾得其真传。常演剧目有：《水浒记》、《双封诰》、《幽闺记》、《西厢记》、《一捧雪》、《风筝误》、《双珠记》、《千忠戮》、《寻亲记》、《琵琶记》、《鸣凤记》、《花魁记》、《千金记》、《十五贯》、《党人碑》、《鸾钗记》、《雁翎甲》、《金锁记》、《烂柯山》、《钗钏记》、《金雀记》等，间亦演调腔剧目。后期因受徽戏和京剧的影响，曾上演《割发代首》、《火焰山》、《大名府》（《玉麒麟》）等一批新编剧目，其中徽戏《大名府》的改编演出，在甬轰动一时，成为老庆丰班在同治、光绪年间的打炮戏。光绪年间曾赴上海大成戏院演出，此后声誉一直颇高。民国初年，由前清武秀才周阿虎任班主。二十世纪二十年代，陈长生掌班时，由于京剧在宁波盛行，演出每况愈下，及至陈长生之子云发带班，已难以为继，终于在民国十七年（1928）报散。

前良目连班　为嵊县前良村目连戏艺人创办。创办年代不详。有说是陈忠从山西洪洞县黄宅带来，有说是酿酒师傅从绍兴带来。据艺人回忆，自祖上从清道光年间传至今天已经五代。历代艺人有薛一璋、吕齐成、吕如铨、吕顺铨、俞岳明等。演出剧目现存《目连戏总纲》凡一百六十七出，系吕顺铨于民国十八年转抄的。全班演员五十多人，行当有老生、副老生、正生、副末、武生、武小生、小生、副小生、老外、大花脸、副大花脸、二花脸、小花脸、四花脸、五花脸、杂、正旦、花旦、武小旦、老旦、小旦、彩旦、五旦、作旦等，计二十四个。后场由鼓板、小锣、正吹、副吹、大锣、大钹、长号二支（俗称“目连啫头”，或写作“号头”）组成。自扎头套面具有牛、马、羊、狗、鹤，以及活无常、死无常、判官、龙王、虾兵、蟹将等，制作精美。从前一般需每隔数年方上演一次，演出地域局限于新昌、嵊县农村及小镇。1956年9月18日，曾应邀赴沪参加“鲁迅逝世二十周年纪念”演出，共演两夜，凡十七折，引起很大反响。吕梅占演“男吊”，陶来生演“女吊”，吴炳虹饰白神，王湘飞饰观音，宋万球饰瞎婆，

李大相饰刘贾，俞岳明饰傅相，王百金饰傅萝卜，陈梦栋饰益利，吕继宏饰刘氏，陶来生饰竹筒山，王德宝饰金奴，陈相堂饰疯婆。司鼓为吕顺铨，目连号头由王增产吹奏。上海演出归来，曾在杭州演出一场。此后即未曾演出。部分艺人今尚健在。

叶文锦班　又名叶大文锦班，衢州三合班。由叶熙朝于清同治元年(1862)在衢州林家村起班。其长子运初(锦凤)擅演老生，四子运祚(连玉)擅演大花。光绪二十年(1894)改由运初兄弟俩带班。班内主要艺人有：大花阿冬(老寿星)、叶连玉、二花童叶培，三花(小花)祝拜兵，四花滕根法，小生叶锦凤、阿弟、江和义，老生潘海贵，花旦方樟根，老旦春和、郑娜美，武旦冬林等。常演剧目有《合珠记》、《槐荫树》、《三孝子》(《芦花絮》)等十八本西安高腔；《金棋盘》、《双狮图》、《花飞龙》等十八本昆腔和《三官堂》、《征北传》、《日旺牌》等十八本乱弹戏。以阵容整齐，演技高超，剧目丰富，班规森严而闻名于衢州、金华、建德、丽水和江西的上饶、玉山、福建浦城等地。叶锦凤演《合珠记》等小生戏，以扮相俊秀，唱做俱佳著称。叶连玉演《训子》、《单刀》等大花戏，以铜喉铁嗓、功架稳健称绝。江和义演《推车接父》等小生戏，以情真意切，感人肺腑取胜。民国二十一年(1932)春，在衢江水亭门因水运沉舟而散班。

同福班　永嘉昆剧戏班。清同治年间，原老锦秀乱弹班正生叶连金(蒲门生)、丑杨盛桃(阿桃)等，为挽救行将绝响的永嘉昆剧，会同正生徐锦富、正旦蔡阿种，净脚邹阿青、正吹陈银桃、周正以及流散的部分永嘉昆剧艺人，在温州麻行僧街杨府殿组班开台，重演昆剧，取名"洪福"。后因被人讹称"同福"，遂以同福为班名，公推叶连金为班主。叶为名小生，阿桃为名丑，演《十五贯·别弟》、《天缘合·观灯》，一颦一笑，奕奕有神。因叶、杨演技精湛，声望较高，故浙南各地名伶慕名入班者甚众，如小生炳虎(叶啸岚)、阿水(邱一峰)、老生杨东、经傅，丑脚方皮、曼生、白眼丑、顺溪丑、丑脚碎姆、长弟、阿昌，花脸方田、尚云(蔡怀卿)等皆是，可谓群英荟萃，阵容强大。旦脚大姆(高玉卿)进班后，所演《绣襦记·刺目》、《琵琶记·吃糠》、《打肚》诸出为观众折服。其班常演剧目多为昆曲传统老戏，如《荆钗记》、《琵琶记》、《金印记》、《八义记》、《精忠记》、《连环记》等。场上之腔板程式曾循古制。同福班遂跃为浙南戏班之冠，各地庙会以能聘到同福为荣，每台戏金高达银洋百元。其后由阿桃继任班主。光绪二十年(1894)左右，品玉班崛起，与同福争胜，部分名脚离去，阵容削弱，整顿后改名新同福班。由邱一峰、黄明生、孙迪续任班主。民国以后，京剧在温盛行，昆剧更趋衰落。抗日战争期间。生意萧条，又不时遭禁，无以为继，遂告解体。

品玉班　永嘉昆剧戏班。约建于清光绪初年，由流散在平阳、瑞安、永嘉等地的昆剧艺人组成。为与阵容较强的同福班竞争，聘瑞安人陈翼卿随班编撰新戏《错中冤》、《枉良冤》、《孽随身》、《虐媳报》、《合莲花》、《紫金鱼》、《结网记》、《双埕翻醋》等十余本，观者耳目一新。部分剧目还被乱弹班移植。民国二年(1913)，温州益泰源颜料店老板林仁出资数千元，为品玉班添置行头，并自任掌班，改称"新品玉班"。重金聘原同福班名净蔡尚容、生脚

邱一峰、旦脚吴寺仁等为台柱，赴上海演出，吸收沪上剧界服装、化妆、武戏的新格局。此后即更注重服装和舞美的奇谲多变，如《九龙柱》中的各种兽类有脸壳和彩头，《鹊桥会》中水牛，用特别之布套以俩人扮演，类似舞狮。《长生殿》之月宫、《蜃中楼》之龙宫，皆用立体布景，并用灯光创造舞台气氛，锐意革新，终与同福班相颉颃，被称为浙南两大名班。辛亥革命后，京剧在温盛行，昆班退居农村，每况愈下，约在二十世纪四十年代后期，新品玉班与新同福、江南春三副昆班重新组合，改称一品春班，虽勉强维持演出，但营业始终不佳，不久即散班。

老长安吉庆班　绍兴乱弹戏班。约在清光绪二十年(1894)组建，陈连生任班主。主要演员有老生陈连生、张富，二面筱五三，小生凤来、连芳，花旦培锦倌，小丑阿根等。看家戏有《天缘球》、《玉龙球》、《太师图》、《金鸡图》、《珠砂球》、《三奏本》、《凤凰图》、《轩辕镜》等。民国二十四年(1935)，根据光绪年间上虞白洋湖农民与恶绅斗争史实，新编《大战白洋湖》一剧，在上虞松厦一带演出，引起轰动，观众蜂拥。同时，班风严谨，演出认真，名声大振，当地迎神赛会、喜庆寿诞、祠堂祭祀等活动，争相邀聘。民国二十六年，日军侵华，社会动乱，生意萧条，且班主陈连生年老，后继乏人，遂告散班。

何金玉班　金华昆腔戏班。清光绪二十一年(1895)，由义乌县田也心乡雅西村傅瑞发创建，称傅金玉班。嗣后班主几经易人，班名也随班主姓氏而更易，曾出现过蒋金玉、黄金玉等班名。民国十四年(1925)，何文灿任班主，即称何金玉班。该班行头较好，角色行当齐全，演员有：花旦吴有富、何三弟(何时光)，正生方正，大花钱银泰，小花陈明钱，二花小牛，正旦大头奶等。民国二十六年，又增加了花旦叶金钗、小旦吴爱香两名年轻女演员，为戏班增色不少。上演剧目有《奈何天》、《风筝误》、《金棋盘》、《十五贯》、《通天河》、《九曲珠》、《火焰山》、《长生殿》、《飞龙凤》、《花飞龙》、《倒精忠》、《蜃中楼》等四十三本大戏；《单刀赴会》、《思凡》、《击鼓堂配》、《三闯辕门》等一百多个折子戏。在金华、义乌一带享有盛誉，凡盛大的庙会必争请何金玉班演出，足迹遍及旧金华、衢州、处州、严州府属各县。1951年散班。

张恭大班　金华徽班。清光绪二十九年(1903)，金华举人张恭，为推翻清政府，秘密组织龙华会，并用重金买下由李宝剑所带的李庆福班，易名张恭大班，以演戏作掩护，从事革命活动。班中主要艺伶有花旦李宝剑、武旦徐顺达、大花金邦、二花鲍济富、小花冯进流、老生金李棠、正吹汪海水等，均系龙华会会员，志同道合，且各有绝技。如李宝剑唱做俱佳，因原籍永康，有"永康一把剑"之誉；鲍济富功架非凡，有"活周仓"之称。他如徐顺达跷功超群，金邦则是铜嗓铁喉，冯进流善空中甩珠，金李棠擅"自然变脸"，均名噪一时。戏班的主要剧目有《九龙阁》、《两狼山》、《肉笼头》、《紫金带》、《下河东》、《下南唐》、《二皇图》、《江东桥》等，多为敷演宋、明亡国故事，隐寓复仇之旨，名振于金、衢、严、处四府。光绪三十一年春散班后，改办张恭小班(科班)。

老大舞台　绍兴调腔戏班。约在清光绪三十年(1904)组建。班主汪锦益,又名锦益倌,旦脚,擅演《庄子劈棺》之田氏。后因资金匮乏,无力支撑,于光绪三十二年由高云生接任班主,重新组建。主要演员有正生连喜、林阿金,小生张华仙,小旦龙倌、正福倌,大面钱阿牛,二面宝泉,小丑泉源等,全班近三十人。上演剧目有《双喜缘》、《碧玉簪》、《还金镯》、《白兔记》、《白门楼》、《白罗衫》、《兰香阁》、《铁冠图》、《龙凤图》、《油瓶记》、《西厢记》、《吕蒙正投斋》、《水漫金山》、《庄子劈棺》、《双玉配》等。演于宁波、绍兴、天台、黄岩、宁海、上海等地,以余姚、嵊县、新昌、上虞四县为常年演出区域。老大舞台有"三老"之称,即演员辈份老,所演戏本老,戏班班名老。演出时,偶逢缙绅们手握戏本,一边看戏,一边对照,竟难挑差错,故各地邀约者接踵而至。乱弹兴起后,调腔开始衰落,班主典卖房产,亦难维持,终于在民国十三年(1924)散班。

钱景松李世泉班　越剧萌芽时期的第一副男小歌班。清光绪三十二年(1906)清明节,由嵊县剡溪南岸东王村的落地唱书艺人钱景松、李世泉等七人组成,在村中香火堂前搭台演出《十件头》、《倪凤扇茶》和《双金花》等片断。演员用水粉、胭脂、锅底灰化妆,谓"清水打扮"。角色临时分配,钱景松、高炳火饰旦,李世泉扮丑,袁福生饰生,李茂正、俞柏松为"百搭"(杂)。此后,该班将落地唱书形式改为一人一角的舞台表演,既无身段技巧,也无丝弦琴竹,全以质朴通俗、生活气息浓郁的说白和唱词搬演,居然深受当地农民喜爱。因所唱的"吟哦调"与山歌小调相似,故称"小歌唱书班",简称"小歌班"。这是越剧最早的称谓。小歌班演出剧目均为对子戏或三小戏,后摹仿余姚鹦歌戏(姚剧前身)的表演,内容多为家庭伦理道德和男女情爱,因屡遭官府禁演,只得转辗于邻村演出,观众又称之为"沿山班"。嗣后,从传书唱本、民间故事中移植改编《箍桶记》、《乌金记》、《獾猎记》、《蜜蜂记》、《黄糠记》等戏,请倪生标当派场师傅,借鉴余姚滩簧、绍兴大班的表演程式,并向绍兴大班租借戏服和道具,使演出形式渐趋提高。小歌班初系半职业性戏班,经济收入,除演出开支外,余则平分。光绪三十三年,该班进入县城药王庙戏馆演出后遂成为职业性戏班,介绍人转为后台老板,由老板支付月薪,流动演出于东阳、义乌、富阳、于潜、余杭等地城镇茶楼、乡村庙台。此班影响巨大,落地唱书艺人纷纷仿效,搬上舞台演出,小歌班竟达两百余副。宣统二年(1910)此班首次进入杭州,在拱宸桥茶楼等处演出。当时无特定班名,后人以钱、李二人姓名称呼其班。民国六年(1917)四月进入上海十六铺演出,因演出不景气而于同年七月散班。

梅朵阿顺班　早期越剧男小歌班。以旦脚卫梅朵和丑脚马阿顺为首,约于光绪三十三年(1907)组班。无特定班名,观众以其二人之名称其班。由唱书转为舞台演出,多演一旦一丑的对子小戏,全班仅六、七人。无丝弦伴奏,前后场由演员兼任,临时凑合。常演剧目有《十件头》、《卖草囤》、《倪凤扇茶》等小戏和《双金花》、《双珠凤》、《龙凤锁》、《珍珠塔》、《妻党同恶报》等大戏。其时演出无定本,全是"路头戏",唱词一韵到底,表演生动活泼,富

于诙趣，有“不笑不要钱”之说。宣统元年(1909)前后，由经纪人介绍进入县城隍庙和火神庙开馆演出，许多观众为之入迷，每场必到。在卫梅朵故乡马仁村演出，票价高达银洋贰角。接着又流动于新昌、东阳、上虞、余姚、诸暨、绍兴等地茶馆及乡村草台。宣统二年进入杭州拱宸桥茶楼演出。为适应城市观众欣赏要求，增演大戏如《十美图》、《仁义缘》、《沉香扇》、《三仙炉》、《玉连环》、《二度梅》、《双狮图》等。为拓宽戏路，卫梅朵兼演青衣，马阿顺兼演小生。此后，有马潮水、费彩棠等加入。虽然戏班人员不断更换，但观众仍习称为“梅朵阿顺班”。直至民国六年进入上海重新组合，原班名遂消亡。(图为卫、马二人于民国十年在上海与其他艺人合影，左三为卫，左六为马)



包品玉班　金华西吴高腔戏班(三合班)。建于清光绪三十三年(1907)，班主包培均，兰溪永昌董塘人。“品玉”意为高、昆、乱三种声腔(三口)均具金玉之声。艺人有花旦捏根、道培，作旦玉德，武小旦定标，正旦翁金标，大花卸根、阿溪，二花筱和，小花小伙，老生江和义，老外潘荣根，小生天生、小牛，副末金良新等，约三十人。演于兰溪、龙游、衢州、玉山、寿昌及赣东北一带。上演剧目有《青梅会》、《槐荫记》、《白鹤图》、《洛阳桥》、《双狮图》等。民国二十五年(1936)下半年，班主将行头卖给江西长春舞台，不久在江山散班。

浙江第一新剧模范团　京剧、文明戏戏班。民国元年(1912)在杭州组建，团长亚洲少白。班内拥有筱奎官、侯双臣、赛彩霞、一阵风、曹福亭、南北红(顾云仙)、吕秀华、郑处、邹志虹、筱连生、贾玉成、陈定安、七盏灯、罗耀亭等南北名伶六十余人。主要上演剧目有京剧《取西蜀》、《莲花河》、《汴梁图》、《曾头市》、《草桥关》、《黄金台》等数十出；滑稽京剧《弄假成真》、《母子拜堂》等。民国二年四月，在绍兴千秋模范剧场献演四十二幕连台文明戏《秋瑾》，此剧由光复会会员、当年秋瑾在大同学堂的同事许啸天编写，因讴歌侠骨忠魂，剧情悲壮激昂，布景新奇写真而轰动越城。该团以“协助国家经济、普及平民智识”为宗旨(1912年9月7日《全浙公报》)，多编演新剧，故有“新剧大家”之誉。剧团解散年月不详。

蔡庆福班　衢州徽班。民国四年(1915)组班。班址设开化县华埠镇蔡润丰杂货店内。始由班主蔡步元(又名蔡亚崽)自行带班，后因忙于商务，于民国二十五年委托汪元贵带班，改名“大庆福”。民国二十七年后又恢复原班名。蔡步元重金邀聘名角，花旦梁姜堂唱功特佳，她在《三堂会审》中苏三的大段唱腔，委婉动听，被誉为金嗓。小生范寿棋，《断桥》“踢鞋、穿鞋”的特技为其首创，《擒史文恭》中的“飞僵尸”更称绝招。老外周金洪，在《徐策跑城》中的“踏莲花”台步，徐若流云，疾似轻风，观者每每叫绝。小花徐东福，表演诙谐冷

隽，所演《走广东》、《活捉三郎》、《叶包写状》等戏，均负盛名。二花徐小汉和四花徐三汉兄弟俩，对花脸脸谱的勾画，尤为考究，至今流存的婺剧脸谱，多出自徐氏兄弟之手。蔡庆福班能上演七十二大本徽戏和一百多单折，在观众中流传"徽商最多衢州府，戏文最多蔡庆福"的赞语。流动区域为金华、衢州、严州一带和江西的弋阳、上饶、德兴等地，至民国二十九年散班。

西湖凤舞台 京剧髦儿戏班。民国五年(1916)，浙江军政界要人张载扬的旧部在杭州延龄路(今延安路)南段建造西湖凤舞台戏馆，邀角组班，上演髦儿戏，扮演者均系女性雏伶，戏班亦取名西湖凤舞台。揭幕时，从沪聘来曹姓"三红"：小月红擅须生；小桂红擅花衫；小香红擅花旦，联袂演出，座无虚席。民国十年间又聘张文艳、露兰香、粉菊花、金桂芬、小金龄等名伶来本班。张文艳工花衫、青衣，由她领衔主演的《纺棉花》、《梅龙镇》、《三娘教子》等剧深受欢迎。杭州记者樊迪民对张文艳所演的《苏三起解》、《贵妃醉酒》大为赞赏，欣然为其新编《珍珠塔》一剧，演出后名声大振。嗣后，浙江都督卢永祥慕名观看张演的《三堂会审》，亦为之倾倒，示意僚佐出面捧场。于是，庄博斧、陈心佛等文人常在报端撰文为张揄扬，一时誉为"文艳亲王"。此后，张文艳为摆脱官绅恶少之纠缠，愤然离杭返申，髦儿戏班遂辍演。西湖凤舞台另聘京班演出，易名西湖共舞台。

蕊芝长春班 绍兴乱弹戏班。约建于民国五年(1916)。上演除"江湖十八出"外，尚有看家戏《双剪发》、《阴阳剑》、《大名府》、《凤凰图》、《挂玉带》等。班主周胡宝，工二丑，在《双剪发》中饰苏孔友一角，时称"绝活"。汪筱奎得其真传。班内名伶尚有老生筱春生，小生筱柏龄、王桂发，正旦云生，旦脚定有倌、筱玲珑，大面筱杨松，小丑胡宝久，老外财生等二十余人。流动演出于宁波、余姚、绍兴、上虞等地。民国二十三年间散班。

琴娱社 温州京剧科班、戏班(俗称"莲花班")。民国四年(1915)由瑞安人陈芷霖创办。陈氏排行第五，人称"陈五"。瑞安诗人洪幼园即以其名与温州语谐音取名"琴娱社"。社址设瑞安镇宁巷金姓祠堂内。始为科班，招收十三四岁男童五十余人，学艺期为三年。民国七年春节，科班期满，即正式演出。琴娱社演员有老生金碎乃、大面黄杏林、青衣程定瑞、小丑林昌明、小生陈阿发、武丑孙金寿、花旦董杏经等。演于永嘉、平阳、乐清、瑞安、泰顺、青田等地的庙台，间亦演于闽东北一带。剧目有《七星灯》、《佛门点元》、《济公传》、《蝴蝶杯》、《彩楼配》、《拿高登》、《八蜡庙》等。所唱皮簧，保留徽调传统成份，颇有地方特色。金碎乃除擅演《七星灯》中孔明外，饰演济公亦别具一格，被温州人称为"活济公"。约于民国二十年左右散班。

玉仙台班 黄岩乱弹戏班。约建于民国七年(1918)，创班人卢小妹，黄岩石道头人，工小生、正生，文武兼备，唱做俱佳，有台州"六县第一"之称。其余演员和乐队均临时聘用。流动演出于临海、天台、三门、仙居、宁海、象山等地。以演唱乱弹腔为主，兼唱高腔和徽调。表演侧重做工，风格粗犷。剧目有高腔戏《三仙炉》、《紫阳观》、《循环报》、《小金钱》、《三美

图》、《合镜缘》、《白门楼》；徽戏《前回龙》、《后回龙》、《大保国》、《茶馆开弓》、《乌龙院》、《玉堂春》、《李密投唐》、《五台会兄》、《梨花斩子》、《白虎堂斩子》、《送徐庶》、《祭江》、《秋胡戏妻》、《三娘教子》等。在声腔方面，凡演唱徽调时旦脚在唱〔反二簧〕前须先唱〔满江红〕，其词缠绵悱恻，如泣如诉，独具一格。民国三十七年前后散班。

瑞平竹马歌　温州乱弹戏班。创建于民国七年(1918)，因班内均为瑞安、平阳二县曾在"竹马歌"搭过班的流散艺人，故称"瑞平竹马歌"，由林阿礼掌班。林曾在新益奇乱弹班演小生，人称"小生礼"。所演剧目有传统的八十四本乱弹戏，间亦串插高、昆折子戏。除在温属五县演出外，北至台州、海门；南至福建的福鼎、铜山等地。班内阵容较强，主要艺人均有应工好戏。正生金予仙(艺名阿六)擅演《七星灯》；小生"平阳眉"擅演《宫门带》(又名《罗成末》)中的罗成；当家旦黄友森演《马前泼水》有"活崔氏"之称；净脚森云饰《合连环》中的裘兵部，"训子"一段〔二汉〕唱动人心弦；丑脚刘岩巧演《失印救火》中的县官，幽默诙谐。花旦金奎，武旦迪生等亦各有绝招。曾特邀同福班旦脚高玉卿(艺名大姆)主演《雷峰塔》等昆剧。又请高腔艺人教演折子戏《调蛇》、《丑相配》等。民国三十三年四月因温州第三次为日军所陷，行头毁于战火而散班。

老紫云班　东阳三合班。原为嵊县紫云班。民国七年(1918)，嵊县裘姓行头主将行头抵赌帐给东阳杨时正，从此，紫云班在东阳落脚生根，易班名为"杨紫云"。民国十二年杨时正又将行头转卖给南上湖同德堂药店老板张根有，改称"张紫云"。民国十四年前后，分成"老紫云"、"新紫云"两副戏班，由张根有和其子翌潭分头带班。民国二十二年后，又几度以行头转卖，由湖溪镇张炉善(诨名铜丝钩)兄弟及李朱潭等人带班。老紫云班演员阵容整齐，大多文武兼优，其中有小生甲兴，花旦周春，大花凤伦，小丑阿福，鼓板月宝等，在金、衢、严、台、温、处一带驰名一时。有人撰联云："紫气满乾坤，舞罢天仙歌乐府；云风弥宇宙，演来怪剧醒人心。"相传能演高腔大戏十八本、昆腔大戏十八本、乱弹大戏三十六本。常演的高腔剧目有《合珠记》、《芦花絮》、《双贞节》、《后花园》、《金十义》、《古城会》、《打樱桃》等；昆腔剧目有《琵琶记》、《白蛇传》、《铁冠图》、《花飞龙》、《火焰山》、《通天河》、《翡翠园》等；乱弹剧目有《奇双会》、《悔姻缘》、《精忠记》、《铁灵关》、《八美图》、《前、后金冠》等。由于老紫云班声名远扬，后来组建的许多戏班均袭其班名，相继出现新紫云、三紫云、赛(四)紫云、大紫云等班。1952年，老紫云与王新喜班合并，组建成东阳婺剧团。

叶联玉班　金华昆腔戏班。民国三年(1914)，龙游人叶有福资助东阳班"成头"(戏业经纪人)樟文开办乱弹科班，招收学徒三十多名。至民国七年，樟文因经营不善，科班由叶有福自办，并将乱弹改为两合半(昆、乱、徽)班，取名叶联玉。班址设龙游溪口区灵山寺下村。四年后，出科的有老生王本生，小生王本溪，小花王春狗，花旦施金福，作旦韩胡兰，贴旦胡忠鸿，正旦章金友等二十人。因叶有福平素酷爱昆腔，又将两合半班改为昆腔班，并重金招聘一批昆腔名伶，如花旦郑炳荣，大花钱银泰，小花陈明钱，正旦童金友，正吹江济

亭(江白毛)等。叶有福经营有方,拥有行头三堂:一堂全新的,一般用于第一天的开场演出;一堂半新的,用于次日的演出;另一堂旧的,供农村草台演出用。叶联玉班所演昆腔剧目有正本戏《荆钗记》、《琵琶记》、《金印记》、《连环记》、《浣纱记》、《风筝误》、《奈何天》等三十六本。此外,尚有《悟空借扇》、《拷红》、《刺梁》等一百多个折子戏,当地曾流传"要听高腔叶文锦,要看昆腔叶联玉"及"文锦戏文老,联玉本子多"等口碑。被誉为金衢昆腔之"玉班"。衢州一带的迎神赛会活动均以重金相邀叶联玉班演出。民国二十一年,班主叶有福去世,由其孙润芳继任。民国二十六年抗日战争爆发,戏班转入深山僻壤演出,渐趋衰落,于民国二十九年散班。

孟姜班 即长安文锦绣班。道士戏班。约于民国九年(1920)由上虞县上浦乡小坞村(旧属绍兴)道士徐炳锐发起组班,成员多为道士。平时除法事活动外,农忙耕作,闲时演戏。原唱调腔,后改唱绍兴乱弹。因慕绍兴著名的乱弹班"老长安吉庆"之名而取班名"长安文锦绣","长安"乃长久平安之意。后因擅演《孟姜女》一剧驰名,民间习称"孟姜班"。活动于绍兴、上虞、嵊县等地。除《孟姜女》外,常演的剧目有《玉龙球》、《杨家将》、《散潼关》、《天缘球》、《五龙会》、《高平关》、《文武升》、《斩貂》、《和番》、《越虎城》、《回荆州》等。《孟姜女》又名《七星剑》,是在超度横死者时才能演出的,一般与法事"翻九楼"结合,有"日翻九楼,夜演《孟姜》"之说。此剧吸收绍兴目连戏的折子与表演,按其剧情插演《放星宿》、《男吊》、《女吊》、《调无常》等折子,并有蹿刀、蹿火等杂耍表演。主要演员有小生徐炳锐、董长根、阿乌、老生方炳华、董灿林,大面董秀阳,老旦徐炳全,小丑董金元,花旦董才生、阿雨等。徐炳锐谙熟众多传统剧目,在《孟姜女》"调无常"中饰演无常,表演诙谐生动,尤为观众所称道。该班于1949年秋解散。

同春舞台 绍兴乱弹戏班。成立于民国九年(1920)前后,始由赵春阿大任班主,演于绍兴农村。民国十七年改由章益生领班,坐班演出于绍兴千秋模范剧场。同年进入上海,先后在镜花茶园、永乐茶园与嵊县的文武紫云班同台演出。民国十九年,酷爱绍剧的余姚人孙梅庆、杜阿鹤合资在上海老闸桥建造老闸戏院,同春舞台即驻足于此,长期在沪演出。先后由章益生之子宗汉、宗华、宗信(七龄童)掌班。主要演员有赖贵龙、王桂发、彭沛霖、吴昌顺、筱月英、陈鹤皋及紫云班的周鹤桥、裘涌棠、陈宝裕等,并常聘请各路绍剧名角前来搭班演出,如老生筱凤彩、林芳锦、梁幼侬、筱芳锦,花旦筱玲珑,小生筱月楼,武生赖圆友,女花旦章艳秋,二面汪筱奎,大面胡继生、筱扬松等。常演剧目有《瑞香球》、《夔龙镯》、《轩辕镜》、《松鹰图》、《赐绣旗》、《龙凤锁》、《紫霞杯》、《天缘球》等,并移植演出京剧《群英会》、《龙凤呈祥》、《狸猫换太子》、《击鼓骂曹》、《徐策跑城》等剧目。民国二十六年前后,同春舞台曾和在沪的四季春班、素凤舞台等绍兴女子文戏(越剧)戏班四次同台演出,越剧名伶有施银花、王杏花、筱丹桂、袁雪芬、傅全香、钱妙花、徐玉兰、徐天红、马樟花、张桂凤等。其中有的还拜绍兴大班艺人为师,对越剧的发展,具有一定影响。二十世纪四十年代初,上海戏

曲界崇尚演出新戏和使用机关布景，同春舞台亦起而效仿，曾演出《桃花恨》、《苦命女》等剧，舞台面貌为之一新。接着又演出连台本戏《海公大红袍》、《天宝图》、《地极图》、《血滴子》、《粉妆楼》、《水泊梁山》等，在上海的宁绍帮中享有盛名。民国三十五年起，七龄童编排连台本戏《济公传》、《西游记》，连续演出两年。其时，已崭露艺术才华的六龄童，酷爱猴戏。蓄养猴子，观察模拟猴的动态，并汲取京剧猴戏名家郑法祥、张翼鹏之表演精髓，饰演孙悟空一角，形成绍兴大班猴戏的独特风格，成为同春舞台的看家戏。中华人民共和国成立后，同春舞台改名同春绍剧团，由七龄童任团长。1949 年冬，为配合土地改革宣传，编演现代戏《绍兴六老虎》和《红花绿叶》，两剧均获好评，曾获中国人民解放军华东区军政委员会文化部戏剧处奖励。1953 年，同春绍剧团从沪返绍。1956 年改建为国营浙江绍剧团。

同福昌班 兼唱徽戏、乱弹、滩簧等多种声腔。建于民国十年(1921)春。班主为庆元二都乡的刘恒忠、恒恕孪生兄弟(绰号白果、乌果)，一演小生、一扮花旦。后场有鼓堂吴炳基、龙头(锣钹)丐尾巴、正吹吴贵山、副吹烂劣等。主要演员还有多面手吴宏渠、挂须正生吴严州、文花脸吴守吉、武花脸刘朝儿、旦脚吴李生、青衣毛水根。上演剧目有“京胡戏”(徽戏的西皮、二簧)，“横箫戏”(吹腔、乱弹)、“毛胡戏”(滩簧)等一百多出，其中有《双贵图》、《九龙鞭》、《满门福》、《鸳鸯带》、《窦娥冤》等。白果、乌果兄弟俩擅演《僧尼会》，刘依娟、柳朝裕和吴宏渠擅演《断桥》，吴守吉善演《渭水访贤》之姜尚，吴严州善演《辕门斩子》中之杨六郎。除在庆元演出外，尚去龙泉、云和及福建的松溪、政和、寿宁、浦城、建阳等地为菇民上演酬神戏。民国二十三年散班。

周春聚班 衢州二合半戏班。民国十一年(1922)，班主周春生从东阳陈老五处买来陈春聚班，改名周春聚班。班址设在龙游寺后乡后田铺村。名伶有：铁嗓老生叶阿苟，擅演《九件衣》中的县官李文彬，其“穿桌扑虎”的特技表演起身稳、下地轻，干净利落；铜喉老外徐筱发，擅演《海瑞算粮》等戏，其嗓音被誉为“一唱三里响，一叫山震荡”；花旦卢金祚，在《大破洪州》、《金莲戏叔》等戏中擅长跷功；花旦傅根发，戏路甚广，在《前药茶》、《刁南楼》等戏中所饰妇女形象，生动逼真，被称作“傻子花旦”；小生吕文昌在《火烧子都》中饰子都，能七次涂彩变脸；武生张新钱在《擒史文恭》中善用“飞僵尸”特技；武旦王樟起在《阴阳河》中带跷翻跌，武功超群；武生腾根发能在鼓鼎上连翻三十六个小翻，人称“两头跳”。民国二十六年，班主周春生委托叶阿苟带班。民国三十五年，周春生又自行带班，并将其三个学越剧的女儿周月仙、周月桂、周月芗及养女楼冬梅转入此班，开创二合半戏班中女演员登台的先河。她们所演的《山伯访友》、《悔姻缘》等戏深得观众的欢迎，在多次“斗台”演出中夺冠，声誉大振，有“浙西第一班”之称。常演乱弹戏有：《玉麒麟》、《百花台》、《双玉鱼》、《碧玉簪》、《药茶计》、《九锡宫》等七十多本；徽戏有：《打登州》、《九件衣》、《火烧子都》、《六部大审》、《花田错》等二十余本；昆腔戏有《金棋盘》、《双狮图》、《火焰山》、《摇钱树》、《九曲珠》、《太平春》、《十五贯》及折子戏《哑背疯》、《思凡》等，亦常演滩簧戏《僧尼会》、《杨雄醉归》和

时调《走广东》、《卖棉纱》等戏。中华人民共和国成立初期，改称为周春聚剧团。1950年11月改为衢州实验婺剧团。

老大鸿寿班　京剧戏班。建于二十世纪二十年代。班主王水艮。活动于宁波一带。主要演员有武生骆骆童、崔盛斌、白云亭，文武老生筱毛豹，老生王俊浦、筱鸿声，花旦小兰芳、王竟妍、童燕秋、童韵秋，小丑小奎官，徐福芳等。其中以骆骆童、崔盛斌最著名，骆擅演《花蝴蝶》，崔擅演《周瑜归天》。在抗日战争期间，先后在宁波民光电影院上演《风波亭》、《侠义救国记》、《卧薪尝胆》等剧，以激励观众抗日热情。民国三十年三月，日寇兵临城下，该班仍在民光电影院演出历史剧《第一大胆》，通过蜀将姜维诈降敌营，欲刺敌将不成而以身殉国的故事，号召国人与日寇奋战到底。宁波沦陷，该班一度解散。抗战胜利后，王水松重新组班，曾演出于宁波大世界，文武老生王其昌与高足小王其昌合演《金钱豹》，满台飞叉，博得全场喝彩。小王其昌在《乾元山》中饰哪吒，脚下之乾坤圈，两手持锤与枪，同时转动，被观众称"耍三件"绝技，轰动甬城。于中华人民共和国成立前夕散班，小王其昌到宁海重建新大鸿寿班。中华人民共和国成立后，小王其昌参军，新大鸿寿班亦解散，部分演员到宁波，与原大鸿寿班部分演员合作，于1950年11月组建同心京剧团。

田记大舞台　水路京班。前身为江苏浒墅关的更生舞台。民国十二年(1923)起长期在杭、嘉、湖地区流动演出，落脚于湖州，更名为田记大舞台。班主王兰田，人称王老大，江苏靖江人，始学花脸，后工武戏。王为人正直，常解囊接济穷困艺人，在同行中颇有威望，名角相继慕名进班。有武生筱毛豹、小筱毛豹、李俊侠、王其昌，须生孙柏龄，刀马旦云彩霞，长靠小白玉昆、张德禄，青衣花衫孙若英，旦脚龚云秋，净脚一声雷，小生陈云龙，老旦王福田，老生陈筱穆，花脸侯双臣等。小筱毛豹能翻一百零八个旋子，被誉为"旋子大王"，周云鹏能"前拨"过平接的四张方桌，被誉为"筋斗大王"。民国十八年，女老生毛桂芳、女旦脚金灵芝进班，演出拿手戏《阴阳河》、《珠帘寨》等，轰动一时，开创杭、嘉、湖水路京班女伶上台之先例。田记大舞台的"三斩一碰"(即《辕门斩子》、《斩黄袍》、《斩马谡》、《碰碑》)，最为著名，均为唱做并重戏。常演剧目尚有《汉武帝》、《呼延庆出世》、《投军别窑》、《义犬报》、《拾黄金》、《狸猫换太子》、《天雨花》、《天女散花》、《七星庙》、《七擒孟获》、《九更天》、《追韩信》、《金钱豹》、《四杰村》、《花蝴蝶》、《下河东》、《落马湖》等。"田记"在演出中，剧中人采用一角"双扮"、"多扮"的形式，如《四杰村》、《五花洞》等戏中，就以两个余千、两个扑天鹏、两个粉红、两个鲍金花、四个潘金莲、四个武大郎、四个包公、四个张天师出场，演员各献绝技。后期舞台使用机关布景，如《大香山》观音游十殿，布景采用拉洋片形式，一殿变一景，大受观众欢迎。民国二十六年，抗日战争爆发，在湖州南浔散班。班主王兰田投身抗日游击队，民国二十八年七月遭日伪军所捕，在乌镇就义。

大通元班　新昌调腔戏班。由俞培标于民国十二年(1923)组建。民国十五年，俞赴绍兴另组新班而告散。民国十八年，俞返新昌重建大通元班，当时班内艺人仅十多名，大多

年事已高，但技艺均称上乘。俞培标本人工小生，旦脚奎柱（人称“奎柱大王”），后改唱老旦。小旦赵培生，粗通文墨，表演真切。旦脚楼相堂，擅演《天门阵》一类文武戏。小花脸杨荣繁，戏路较宽，表演情趣逗人。竺德喜为调腔晚期唯一的二花脸。此外，老生岩火、大花脸金品、小花脸庆贤、庆和等著名调腔艺人也曾搭班演出。民国二十六年后，抗日战争爆发，时局动荡，演出景况日趋萧条，仅演些祀神祭祖戏、还愿戏，及赌博戏，艺人生计窘迫。为争取观众，常演一些情节紧凑，气氛炽烈的剧目，如《铁灵关》、《凤台关》、《凤凰图》（龙凤图）、《天门阵》、《闹九江》、《游龙传》（打姜斌）等，仍难以维持，收入菲薄，生计窘迫。民国三十一年，日军占据新昌，遂告散。

民乐社　时称武林班，为最早的杭滩（早期杭剧）戏班。民国十二年（1923），杭州宣卷爱好者裘逢春、方吉鹏、叶艳芳等十人（均系手工业工人），因受维扬文戏、宁波滩簧等演出的启发，在旧货摊购置了一些简单的戏装、道具，以〔宣卷调〕为基础，吸收扬剧〔梳妆台〕唱腔，并增加了鼓板、主胡（兼唢呐）、副胡（兼小锣）等乐器，组成民乐社，登台演唱。民国十三年一月，在杭州大世界游艺场演出《卖油郎》，表演、服饰虽极简单，〔宣卷调〕与〔梳妆台〕的同台演唱也不和谐，但仍受观众欢迎，人称“化妆宣卷”，后称“武林班”。民国十四年，增加了蒋宝儿、王幻党、叶百禄、袁伶吾、胡青林、董一鸣等艺人。班主为何品三。同年进入上海，在大世界演出《关公显圣》、《大红袍》、《华丽缘》、《玉堂春》、《铡美案》、《狸猫换太子》、《刘香女》、《白兔记》等连台本戏和移植剧目，并吸收京剧的一些武功、表演、化妆、锣鼓和〔高拨子〕唱腔等。蒋宝儿从〔满江红〕中衍化出〔大陆板〕唱腔，迅速为其他艺人所采用。〔梳妆台〕唱腔亦有所变化，艺人改编为〔平板〕，还多次到大京班学习，把全套京剧锣鼓用到演出中。民国十五年，民乐社扩至三十人左右，后因金月红、吴祖修、蒋宝儿等十五人离班，人员减少，演出发生困难，就拉艺人妻子、女儿顶戏，如何品三的女儿何慧霞，胡青林的妻子胡菊梅等。又吸收了周筱红、董金凤等演员，招收了杨文英、绿牡丹等一批女子参加演出。女伶入班，使唱腔得到较快发展，如〔大陆板〕唱腔向男、女宫和多种板式发展，〔平板〕唱腔亦发展成属于改调性质的三种唱腔等，民国二十三年，由傅智芳等人组成杭剧春秋社后，民乐社即解体。

金华舞台　徽戏戏班。由金华孝顺镇方红弟、方良海兄弟，于民国十三年（1924）创办。该班阵容整齐，名角较多，并各有拿手戏，如老生林华春的《药王登仙》，老外沈明春的《大金镯》，大花有海的《大盘殿》，武小旦王樟起的《打店》，花旦张学文的《二度梅》，花旦梁姜棠和台州荣合演的《小放牛》等，其余大花胡吉光、小花俞兰英（小兰英）均享有盛名。民国二十七年，因日军侵占金华而散班。次年，孝顺镇方樟棋和方大囡向方氏兄弟借租行头，重组金华舞台。因时局动荡，时演时辍，维持三年又被迫散班。民国三十一年二月，浬浦区江东乡横店村李洪奎起班，仍称金华舞台，并吸收了吴珠珠、施秀英、申爱凤等一批新秀，男女合演，顿然生色。民国三十七年七月，改为前锋剧团。

子仙班 处州(今丽水)乱弹戏班。原为永康大新玉徽班,班主卢丁于民国十四年(1925)病故,由其婿梅子仙接班,兼唱乱弹,易名大联升班,后又改称大品玉班。因系梅子仙掌班,观众惯用其名称为"子仙班"。戏班行头陈旧,行当残缺,剧目稀少,只能在缙云、青田等地的偏僻山区演出,被人嘲为"一担薄笼三杆枪"的钻山班。后得松阳何姓富户资助银元一千,遂添置新行头,邀聘名角,先后入班的有大花松溪、吕凤林、小生杨坤茂、刘学成,正生桂珍、杨德善,小花浦柳、小老王,花旦章富、同会、潘兰花;后场有被称"鼓板王"的梅桂声,正吹詹益龙。松阳名旦汤吉昌也曾多次搭班演出。于是声名渐振,各地庙会竞相邀演。常演的剧目有乱弹《下河东》、《金棋盘》、《回龙阁》、《碧玉簪》、《擒史文恭》、《前后金冠》、《双合印》、《还金镯》、《虹霓关》、《一把抓》、《前后药茶》、《紫霞杯》等;徽戏《临潼山》、《绣花球》、《鱼藏剑》、《长坂坡》、《白门楼》、《辕门斩子》、《分水钗》及折子戏《百寿图》、《貂蝉拜月》等。其中汤吉昌主演的《前后药茶》、《雪里梅》,杨德善主演的《九件衣》、《活捉三郎》,吕凤林主演的《张绣追曹》、《打红拳》,王整春主演的《前后金冠》、《杨滚花枪》和李亨攀主演的《分水钗》等剧,各以其唱做俱佳,成为看家戏。民国三十一年,因行头毁于战祸,演员星散。后经班主梅子仙苦苦支撑,惨淡经营,又维持数载,于民国三十八年散班。

凤舞台 调腔戏班。组建于民国十五年(1926)。人员多系新昌人。班长贾喜邦,掌班多年,富有经验,工大花脸,以《闹判》一剧闻名。班内"四桂头"在新昌、诸暨颇有影响。当家旦潘如能,以演《连环记》中之貂蝉,《西厢记》中之红娘著称。小生小老虎(绰号),诸暨人,为清末武秀才,因酷爱调腔毅然"下海",置有行头一堂,为凤舞台行头主。老生潘岩火,为调腔老生之泰斗,表演富有激情,其"踢靴"绝招,为人称道。小花脸世根,人称冷面小丑。凤舞台常演剧目有《连环记》、《西厢记》、《牡丹亭》等。演出以诸暨为基点,偶亦赴桐庐、富阳、分水、建德、临安等地。年终"封箱"及盛暑"歇夏"后,必在诸暨之斯宅、枫桥集结,时人说"凤舞台是在诸暨做窠的"。于民国二十年散班。

徐恒福班 徽戏戏班。成立于民国十五年(1926),创办人为金华塘雅王山村徐孔培。名伶有花旦张学文,正旦詹永金、吴珠珠,作旦叶文龙,老旦王贤樟,小生小牛,老生蒋荣金,老外沈明春、周金洪、周锦标,副末杨铁头,大花吴吉光、方永林,正吹张小牛等。常演剧目有"三亭四阁"(《荣乐亭》、《感恩亭》、《万寿亭》、《回龙阁》、《九龙阁》、《沉香阁》、《龙凤阁》)及《龙虎斗》、《千帕记》、《白门楼》、《紫金带》等七十二本徽戏。此外尚有《过江杀相》、《辰州打擂》、《徐策跑城》、《百寿图》、《三娘教子》、《南天门走雪》等二十余出折子戏。常演于金华、兰溪、义乌、东阳、武义、汤溪、建德、龙游、衢州等地。颇有声誉,观众称之为"上等班"。约于民国三十八年散班。

永记舞台 早期武林班。民国十五年(1926),金月红、吴祖修、蒋宝儿、宝胎麻子等十五人从民乐社中分化出来,由行头主徐永泉组班。招收、培训一批女演员,如金秀英、杨

文英、绿牡丹、徐美英、吴菊英、毛钱宝等。其中杨文英擅做功,吴菊英擅唱功,徐美英重台风,绿牡丹的唱、做俱佳,在杭、嘉、湖一带被称作“三英一牡丹”,名噪一时。在绍兴、嘉兴、余杭等地演出时,倘若杨文英、绿牡丹未登台,观众即提出退票。小生吴祖修、安安毛、周建兰、胡少山,武生郭月楼,老生俞少泉、陈剑豪,小花脸杨文才、占金玉等,亦享有声誉。俞少泉嗓音、唱功尤佳,二十世纪三十年代曾在上海丽歌唱片公司灌制武林调唱片。演出剧目有《三堂会审》、《文武香球》、《血泪姻缘》、《方玉娘》、《李三娘》、《赵五娘》、《双贯图》等。民国十五年底,〔大陆板〕创始人蒋宝儿因受排挤,愤然离班。此后,杨文英、绿牡丹等一批演员受朱德福之聘,转入德记舞台演出。不久,俞少泉亦离班参加无锡滩簧班演出,于民国三十一年左右,永记舞台告散。

胡鸿福班　金华徽戏戏班。创建于民国十九年(1930),由义乌杭畴乡上胡村胡志钱和胡樟松合办,初名大鸿福班。后胡樟松退股,由胡志钱独资经营,改称胡鸿福班。胡志钱系金华徽班名净,带班有方,善于经营,重视扩充演员阵容,先后搭班的有花旦张汝奶、张学文,大花有海,小花俞兰英,老生林华春,老外沈明春等。胡鸿福班拥有新旧行头三堂,并对服装进行革新,颇为观众称道。以阵容强、行头新、剧目新而著称。民国十九年,受上海等大城市京剧革新之影响,在《大香山》一剧中,使用绘有云彩的云幕,在天幕上置燃满蜡烛的莲花宝座,让饰观音的演员立于其上,开金华戏使用布景之先河。受文明戏的影响,演出反映辛亥革命的大型徽戏《民国记》,及《死人偷钱》、《小二过年》等时新剧;移植京剧《三雅园》、《八蜡庙》和武林班的《五子哭坟》等剧。不仅能演七十二本徽戏本工戏和众多折子戏,且新戏纷呈,受到观众赞许。演出遍及金华、兰溪、东阳、武义、永康、浦江、松阳、缙云、衢州、龙游、开化、淳安、建德及江西的玉山、上饶等地。民国三十八年五月散班。

郑荣春班　又名郑大荣春班。衢州三合班。由郑渭清于民国二十一年(1932)在衢州下村乡小沟村组班。人员来自叶文锦班和兰溪包品玉班的散班艺伶。其中有老生江和义,老外潘海贵,小生江天生、郑华福,花旦胡成金、翁金标,老旦阿青,正旦方樟根,武旦冬林,作旦周玉德,大花竺世招,二花童松培,小花倪周云,四花腾根法,鼓板潘炳富,正吹童卸根等。郑荣春班除上演十八本西安高腔戏外,还演《绣花针》、《双比钗》等九本西吴高腔以及《金棋盘》、《红牛图》、《通天河》等二十余本昆腔戏和《三仙阁》、《三官堂》、《药茶计》等三十余本乱弹戏。郑荣春班为当时硕果仅存的能演西安、西吴两种高腔的三合班。在衢州、金华、丽水以及江西的上饶、安徽的徽州等处,经常为寺庙开光、祠堂做谱演戏,被称作“登殿班”。在历次斗台时,总是率先开台,被封为“老大班”。民国二十九年散班。

瑞云舞台　绍兴女子文戏(越剧)戏班。由赵瑞花和魏素云于民国二十一年(1932)在宁波组班,演于绍兴、嵊县、东阳、金华、衢州、杭州等地。赵瑞花擅演《双珠凤》中之秋华、《龙凤锁》中之金凤、《孟丽君》中之孟丽君、《三门街》中之李广等角甚为出色。民国二十四

年，宁波中南大戏院落成，应邀坐班演出（图为当时演出海报），小生李艳芳（时髦牌）、马亦琴、王水花，老生商芳臣、沈兴妹、喻汉香、刑湘麟，花旦叶彩金、竺灵芝、林黛英、王艳秋，小丑袁金仙、王玉岐、筱宝宝等前来搭班。同年，聘李小楼为说戏师傅，将京剧《西游记》改编为连台本戏《唐僧出世》和续本《大唐历史》，并聘绘景师袁大善、王云标制作机关布景，革新舞台面貌，增添气氛色彩。民国二十七年六月，离甬赴沪，先后在更新舞台及三民、通商等剧场演出，戏目有《鹊桥相会》、《破镜重圆》、《金锁记》等。民国三十一年，魏素云离班，赵瑞花与小生金香凤、钟月芳等另行组班，瑞云舞台遂告散。



越升舞台　绍兴女子文戏（越剧）戏班。其前身为新昌黄泽开办的女科班越新舞台。班主刘香贤。民国二十一年（1932）春，越新舞台在绍兴演出，适逢姚水娟、竺素娥从群英舞台科班满师离班，刘香贤即邀聘二人为客师，并由竺素娥挂头牌。其时，本科班培养的旦脚王杏花、孙妙凤、凌喜娟、叶香厅、邢竹琴，小生金香凤，老生李艳初，小丑黄笑笑等也已崭露头角，遂组班演出。尔后又有姚月明、商芳臣、周宝奎、王明珠、陈素娥、邢湘麟、麒麟豹、吕胜奎等入班。名角荟萃，演出盛况空前，戏班顿时跃为浙江女子越剧名班，被观众誉为“嵊剧魁首”。民国二十二年，竺素娥、王杏花相继离班，由姚水娟挂头牌，演出于绍兴、杭州、宁波、金华、温州等地。民国二十四年，易名越升舞台。民国二十五年至二十六年，在杭州大世界游艺场坐班演出两年。在此期间，姚水娟广泛吸收京剧、绍剧（时称绍兴大班）、杭剧（时称武林班）等剧种的唱腔、念白、表演，又大胆地对越剧的服式、化妆、头饰进行改革，使越剧的舞台艺术渐趋新颖美观。常演的剧目有《沉香扇》、《倪凤扇茶》、《十美图》、《三笑姻缘》（即《文九美图》）、《胡必松》（即《武九美图》）、《赵五娘》、《玉蜻蜓》、《龙凤锁》、《碧玉簪》、《双珠凤》、《华丽缘》、《宝莲灯》、《秦雪梅吊孝》、《王氏买布》、《卖花三娘》、《绣鸳鸯》、《莲花河》、《梁山伯》、《合同纸》、《双合桃》等。民国二十六年，“八·一三”战事爆发，时局动荡，越升舞台散班，演员回嵊县躲避战乱。民国二十七年初，刘香贤重组越升舞台赴沪演出，主要成员有姚水娟、李艳芳（时髦牌）、商芳臣、袁金仙、吕福奎、范瑞娟等，为“八·一三”后第一副进入上海的女子越剧戏班，演于通商旅馆剧场等场所。同年八月，姚水娟离班。民国二十八年越升舞台由赵瑞花挂头牌。民国二十九年赵息艺后，戏班一度辍演。不久，尹桂芳、竺水招进班，几经更迭，改制为姐妹班，此后，称芳华越剧团。

素凤舞台　绍兴女子文戏（越剧）戏班。民国二十一年（1932）底，竺素娥脱离群英舞台，与出科越新舞台的花旦孙妙凤合作组班。废弃老板制，与前台老板合股拆帐经营。流动演出于绍兴、宁波、舟山、金华、兰溪、衢州、海门、温州等地，连演不衰。民国二十三年在杭州城站第一舞台及羊坝头振兴国货商场演出。常演剧目有《孟丽君》、《狸猫换太子》、《玉

蜻蜓》、《伐子都》、《金雁桥》、《合同纸》、《沉香扇》、《白罗衫》、《红须剑侠》、《剖肚验花》、《杨柳怨》等。竺素娥功底扎实，文武双全，擅演《红鬃烈马》中的薛平贵和《武松与潘金莲》中的武松，《蛟龙扇》中的高怀德，《金雁桥》中的张任等武生戏及《白罗衫》中的徐继祖，《剖肚验花》中的柳青云等冠生戏。其中《投军别窑》一折最负盛名。旦脚孙妙凤，表演深切细腻。老生任相棠，小生毛佩卿，花旦筱水娟等亦颇具声誉。民国二十六年初，素凤舞台进入上海，演于老闸戏院。“八·一三”战事爆发，戏班经宁波返嵊县避乱。民国二十七年春，再度抵沪，与四季春班合演于上海四马路(今福州路)上海小剧场。同年三月，素凤舞台、四季春班及绍兴乱弹戏班同春舞台在老闸戏院联合会串，盛极一时。四月转至大来剧场演出，又有马樟花、梅艳秋(即梅月楼)、王杏花加入，阵容更显强盛。七月中旬，因竺素娥离班加入姚水娟组建的越吟舞台，素凤舞台遂告散班。

民生乐社　金华昆腔戏班。民国二十三年(1934)冬，宣平县民众教育馆在桃溪镇兴办贫民夜校，邀昆曲坐唱班“翕如堂”演出《双封诰·夜课》一折，观者踊跃，反响强烈。自此受到官方和民众的支持，遂改班名为“民生同乐社”，后为“民生乐社”。班址设镇郊延福寺(见图)。主要演员有小生张树岩，花旦徐秀明，作旦何苏芳，大花徐四连，二花何增土，小花陶世岩，老生徐五连及鼓板徐三连等。演出剧目有《荆钗记》、《长生殿》、《飞龙凤》、《花飞龙》、《金棋盘》、《九曲珠》、《通天河》、《衣珠记》、《千秋鉴》等三十余本大戏和《花报》、《瑶台》等一批折子戏。演于金华、丽水、建德、衢州等地。全社二十三人，分后堂、男堂、女堂三个组，演出安排及经济收支等事宜，均由三个组轮流负责，为合作性质之戏班。1955年10月，改建为宣平县昆剧团。宣平与武义并县后，改名为武义昆剧团。“文化大革命”中与武义婺剧团合并。



新新舞台　金华徽戏戏班。民国二十三年(1934)朱灌聪和王跃荣创办。朱乃义乌佛堂镇人，毕业于上海法政大学，谙音律，擅书法，酷爱戏曲，决心创办一流戏班，乃购置全新服装道具，聘请一流艺伶组班，取名“新新第一台”。名伶有花旦张学文，作旦胡顺流、翁文龙，武小旦王樟起，小生小牛、严双棋，老生金李堂、林华春，老外沈明春，小花麻里听、阿尧，大花张汝金、小根，二花鲍济富、陈顺庆(浑名单包)。常演剧目有《荣乐亭》、《感恩亭》、《万寿亭》、《九龙阁》、《回龙阁》、《沉香阁》、《龙凤阁》、《二度梅》、《碧玉簪》、《碧桃花》、《银桃记》、《龙凤配》、《春秋配》等。民国二十四年，朱灌聪将戏班交其侧室夏福英管理，易名“新新舞台”，严双棋代行班权。1949年5月，该班又增加了花旦施秀英，作旦叶文荣，三梁

旦徐仙芝、祝阿辉，正旦詹永金，老旦王贤樟，小旦严阿英，大花胡志春，小花卢金祚、叶根仙，二花陈顺庆，四花徐三汉，小生严双棋、吴莲英，老生陈樟宝、陈菊香，副末杨铁头、傅金火等名伶，为当时阵容较强之徽班。中华人民共和国成立后，改建为金华专区婺剧实验剧团。

第一舞台　绍兴女子文戏（越剧）戏班。民国二十五年（1936）九月，由施银花、屠杏花等在绍兴组班。始演于绍兴千秋模范剧场（见图），主要演员有花衫施银花，小生屠杏花，大面沈兴妹，花旦马秋霞，青衣筱玉凤，文武小生张贵卿，二面金岳妹，小丑屠岳香，文武老生裘馨庵等。演出剧目有《双珠凤》、《盘夫索夫》、《五花球》、《珍珠塔》、《香蝴蝶》、《方玉娘》、《真假太子》、《玉连环》、《合同纸》、《花魁女》、《血手印》、《四美图》、《分玉镜》、《二度梅》、《蛟龙扇》、《三笑姻缘》、《碧玉簪》、《三官堂》、《后游庵》等。是年冬，施银花、屠杏花、沈兴妹赴上海丽歌唱片公司灌制《仁义缘》、《孟丽君·看图》、《前游庵》、《后游庵》、《楼台会》、《大堂会》、《劝秋香》、《二度梅》、《桑园访妻》、《九松亭》等唱片。返绍后，第一舞台已散班。民国二十七年夏，施银花、屠杏花等在上海太原剧场演出时，再度打出第一舞台班名。不久，转至长乐戏院及通商剧场演出。施银花、屠杏花并挂头牌，演出盛况空前，被当时沪上报刊和观众誉为“银杏并蒂”。民国二十八年新春，迁演于大中华剧场，第一舞台步入鼎盛时期，誉满春申。其间，除演出《梁山伯与祝英台》、《碧玉簪》等传统戏外，并上演新编剧《董小宛》、《情天恨海图》、《冰娘惨史》、《白艳冰雪地产子》及时装戏《雷雨》、《黄陆缘》等。民国三十年春，第一舞台改组为春光越剧团。



泉源第一舞台　绍兴乱弹戏班。前身为碧霞轩，后改称正风台。男旦筱玲珑加入后，改名玲珑舞台。老生吴昌顺搭班后，又易名玲珑顺舞台。民国二十六年（1937），日军侵华，绍兴民众教育馆集训艺人，宣传抗日，被编为第四舞台。为配合抗日宣传，曾上演过《死里逃生》、《反省鉴》、《扫社》等现代戏。后由林泉源任班长，改称泉源舞台，以绍兴觉民舞台为基本演出场所。戏班阵容整齐、技艺高超，观众称其演技为越中第一，遂于民国三十二年左右改称“泉源第一舞台”。名伶有老生小筱凤彩、吴昌顺、筱芳锦、陈鹤皋、张天虹，老外陆长胜、杨鹤轩，男旦筱玲珑，女旦筱月英、章艳秋、筱兰芳、孟玲珑，武生赖国友，二面汪筱奎，大面櫱宝裕、筱杨松、胡继生，小生孟月楼，小丑孟茂元等，均有拿手戏和自成一格的演技。剧目崇尚翻新，常演的有《牧羊卷》、《四进士》、《一捧雪》、《新龙凤锁》、《新钓金龟》、《红鬃烈马》、《金玉奴》、《穆柯寨》、《大劈棺》、《天雨花》、《谢阁老》、《打半山》、《投河法场》等。中

华人民共和国成立后不久，因林泉源染病，无力维持演出而散班。

春风舞台　越剧戏班。初为小歌班艺人周鸿升于民国二十七年(1938)在沪创办之小科班。“串红台”后，周延聘客师，充实阵容，于次年率班来浙，雇班船两艘，常年流动演出于嘉兴、嘉善、南浔、菱湖、平望、盛泽等水路码头的戏馆、庙台，偶亦进杭州振兴国货商场戏院等处演出。为适应杭嘉湖水乡观众欣赏习惯，采用男女混演，并兼演京戏，以武戏见长。常演剧目有《红鬃烈马》、《文武香球》、《剖肚验花》、《沉香扇》、《血手印》、《贩马记》、《二度梅》、《巾帼英雄》、《红流镜》、《战地姻缘》等近百出。头肩小生吴素芳，十一岁从艺，师承男班名伶周鸿升(一枝梅)，功底扎实，文武俱佳，在杭、嘉、湖地区被誉为“金钢钻”小生，饮誉一时。民国三十一年被日伪军头目迫害致死后，筱鸿升擢为头肩小生。其他名角尚有花旦周艳琴、梁素琴、筱艳琴、薛莺，老生周珍芳、蒋鸿鳌，武生朱顺庆，小丑筱世昌、王鸿英，大面王鸿芳，老旦王鸿姣等。民国三十四年以后，春风舞台几经分合，曾出现过老春风、新春风两副班子。尔后，人员更迭，男演员相继离班，遂改为女子越剧戏班。二十世纪五十年代初，改建为友好姐妹越剧团。

民生剧社　越剧戏班。民国二十八年(1939)秋，鲁伟带领鲁家班的残留人员避战乱于临安金岫村，和龙凤高升舞台及嘉兴的一副京班相遇。由鲁伟牵头，拼凑组班，取名民生剧社。演员有鲁芳亮、鲁芳艳以及男班艺人黄启文、黄启明等。采取男女混演，以演越剧为主，兼演京戏，沿天目山一带辗转至江西上饶等地。民国二十九年在兰溪与徐玉兰、汪笑真的东安剧社相遇，合作演出一年余。民国三十一年经广丰、河口、淳安抵福建的建阳、建瓯、浦城等地演出，为第一副进入福建境内的越剧戏班。民国三十三年冬，在丽水之碧湖、龙泉以及福建浦城等地，曾参加当时第三战区举办的“筹募抗日将士寒衣义演”活动。抗日战争胜利后，坐班杭州国华戏院、市东剧场、望湖楼茶园等场所演出，上演连台本戏《济公传》、《观音得道》及新剧《啼笑因缘》、《好媳妇恶婆婆》、《情仇》、《薄命花》等，连满数月，轰动杭城。主要演员有屠艳凤、鲁芳亮、鲁芳艳、叶秋莲、花月坤、黄哈哈等，并吸收了筱月英、邢汉臣等青年演员入班培训，充实阵容。1949年夏，改组为姐妹班性质的杭州民生越剧团。1954年改为德清县曙光越剧团。

甬兴舞台串客班　宁波滩簧(习称串客)戏班。民国二十八年(1939)在奉化县建立。班主吴少山(又名吴阿富)，奉化人。初以制作花灯为业，十九岁时去宁波帮工，常与友人习唱滩簧及小调，后师从艺人哑喉咙。民国二十八年吴与艺友组成甬兴舞台串客班。搭班的有老旦吴小兰，花旦吴善英，下赞旦陈宽定，泼旦筱金兰，丑脚阿全先生、三毛癞头、李庄义，旦脚邬玲娣及其子吴君令(小花脸)等。常演剧目有清客戏《庵堂相会》、《荡湖船》、《游码头》、《拔兰花》、《东楼会》、《徐老曾算命》、《秋香送茶》；草花戏《卖草囤》、《呆大烧香》、《卖橄榄》、《扒垃圾》、《还披风》、《双落发》等。另有《大发洋财周老龙》及《王老财》等开场彩头戏。所演多为二、三人的剧目，亦有多人表演的，如五人合演的《双磨豆腐》，十人合演的《十马郎荡》等。流动演于奉化、宁波、鄞县、镇海、慈溪等地农村，亦曾与包彬云、金玉兰、筱

姣娣、筱阿友搭档，演于宁波大世界娱乐场、天然舞台、民乐剧场。又与孙翠娥、金彩玉、项翠英、倪月娥等搭档，演出于上海北月楼、如意楼、三民池及小东门的万里春等戏馆。至1950年散班。

天然舞台 越剧戏班。民国三十年(1941)五月宁波天然舞台(剧场)经理林启华邀角组成同名越剧戏班在本台演出。先后被聘参加演出的主要演员有叶彩金、沈艳红、陈兰春、钱水云、王艳秋、魏兰芳、施银花、徐玉兰、陈苗仙、徐香花、赵瑞花、吴梅珍、毛佩卿、姚素贞、林黛英、金香琴等。以小生徐玉兰、毛佩卿演出时间较长，影响也较大。徐玉兰于民国三十一年六月受邀入班，与花衫施银花、小生王湘芝、老生竺桂英等合作，演出《盘夫·索夫》、《碧玉簪》、《方玉娘哭塔》等传统剧目和新编剧目《苏小小》、《黄陆缘》等；与魏兰芳、竺喜娟合作演出时装戏《魂断蓝桥》、《红泪影》等。民国三十二年六月，聘请刘涛编写《黄金和美人》、《枯木逢春》、《暴雨梨花》、《孤鸿泪》等，并提出了“布景美术化、唱句改良化、演出潮流化、化妆现代化”的口号，从剧目内容到演出形式都作了较为全面的革新，深受观众赞许。其间徐玉兰在宁波还演出宣扬爱国主义、歌颂民族英雄的剧目《生死恨》、《还我江山》等，曾遭到日伪军、地痞、流氓的欺压。民国三十五年六月，因天然舞台几位前台老板不和，戏班解散，徐玉兰受傅全香之邀去上海。民国三十五年七月起，天然舞台新任经理朱仁富聘请花旦吴梅珍、小生毛佩卿、老生魏梅照、小丑汪如亚为“四柱头”组班，并聘请编导陶贤、袁锡芳，绘景师王云标等合作。毛佩卿等锐意创新，与编导刘涛、蒋芳非、樊篱、明知非、陈白枫、冯玉奇等合作，先后编演了《喜相逢》、《姚小红》、《狂风暴雨》、《画中人》、《好花结好果》、《小羔羊》等六十几出新戏，开创了越剧搬演新编剧目和时装戏的新局面。民国三十六年七月，金香琴被邀入班，与毛佩卿等合作演出《雪里小梅香》、《是我错》、《筱丹桂自杀记》、《国破山河在》等新戏，盛极一时。1949年5月，毛佩卿与花旦汪秀珍等合作改建为佩卿剧团，仍驻天然舞台演出。

合记大连升班 京剧戏班。班主王少春(小阿香)，镇海人，工花旦。是以新聚庆丰京班为基础，延聘名角重建的。时为民国三十年(1941)。应聘者有筱毛豹、周国斌、小王其昌、毕春桂、王佑春、周云山等。常演于鄞县、象山、舟山、柴桥、奉化一带，多为庙台戏。剧目有《打渔杀家》、《大闹嘉兴府》、《狸猫换太子》、《投军别窑》、《战宛城》等。1949年，邀韩树棠、韩湘文在宁波大世界同台演出，筱毛豹主演《反潼关》等拿手戏。1951年并入同心京剧团。

德胜顺舞台 余姚滩簧(姚剧)戏班。兼演绍兴乱弹。民国三十二年(1943)，以黄承炳为首的余姚鹦哥戏班(余姚滩簧)和嵊县人章德忠为首之的笃班(早期越剧)，为躲避官府拘捕，两班在余姚合并，挂绍兴大班德胜顺舞台班名，由黄承炳和章德忠带班，鹦哥戏艺人有黄承炳(花旦)、童忠宝(老生)、熊成炎(小生)、徐长兴(老外)、李祥照(小丑)、殷富友(正旦)、胡家良(老旦)、刘芙蓉(花旦)、霍文祥(四花)、惠炎(彩旦)、戴维炎(鼓板)、李礼泉(副吹、笛子)、罗永宝(唢呐、三弦)、应正标(正呼、笛子)、麻脸阿正(大衣)等十六人，的笃

班艺人有章德忠、施根美等人。施根美出身于嵊县施家岙第一副女子文戏(越剧)科班,工老生,功底扎实。并班后,人员扩至四十余人。为掩官府耳目,采取前半夜演绍兴乱弹,后半夜开演滩簧小戏。其中绍兴乱弹剧目有《打严嵩》、《龙虎斗》、《龙凤锁》、《游龙戏凤》等;滩簧剧目有《打窗楼》、《秋香送茶》、《徐元宰游庵》、《庵堂相会》等。抗日战争胜利后,演于宁波、镇海、上虞、马渚、慈溪、庵东、坎墩等地,深受观众欢迎。当时民谚曰:"余姚德胜顺,做戏真起劲,铜锣一声响,做到大天亮。"民国三十七年九月,因章德忠等离班去海北(杭州湾北岸),人员锐减,行头不足,难以维持而告终。

浙东行署社会教育工作队　越剧演出团体。民国三十二年(1943)七月,新四军四明山革命根据地浙东行政公署文教处筹建。由部队中熟悉地方戏曲的干部、战士、知识分子和从嵊县动员来的部分会唱越剧的演员和乐队人员共三十余人组成。骨干有竺方森、竺方渭、金桂芳、钱天红、邢菊香、商晨昉、陈荣兰、江涛、马骥、何为、魏幼鸿、李侠民、俞观潮等。



伊兵(周丹虹)任指导员,高岗(韩秉山)任队长。宗旨是以群众喜闻乐见的艺术形式,为抗日战争服务,采取男女合演,所演多为新编革命现代戏,如《血钟记》、《赤胆忠心》、《龙溪风云》等。为适应新的剧目内容,增强表现力,除运用越剧传统曲调外,还适当吸收绍兴大班、民歌、小调,深受战士和群众欢迎。民国三十四年六月,行署建立鲁迅文艺工作团,社会教育工作队及高升舞台演员(见图)均加入该团。同年九月,浙东游击纵队奉命北撤,大部分演员随部队经海路抵山东,少数艺人自谋生路去上海、浙江的小剧团搭班。

中山舞台　平调戏班。约建于民国三十三年(1944),杨玉佩、王善俞先后任班主。主

要演员有小旦林以魁、小生葛时观、正旦何三春、小旦刘小金、小花脸刘传木、二花脸刘俊道、大花脸陆何昌、正生叶法传、老外章良、小生竺才兴、大花脸宏毛等。该班行当齐全，能演《双合缘》、《双金花》、《仁义缘》、《鸳鸯带》以及《三星炉》、《游龙传》、《循环报》、《巧姻缘》等三十六本传统剧目(称“前后十八本”)。在宁海、三门一带声誉颇高。民国三十六年吸收京剧演员入班，兼演京剧。民国三十八年初散班。

四明公署社会教育工作队　越剧演出团体。民国三十四年(1945)一月，在四明山革命根据地袁马成立，属新四军四明公署领导，由公署之教育科长商白苇兼任队长，柳荫任副队长，吴春帆任副指导员。主要人员有：吴春帆、章宪、史岩、汪志军、边元成、鲁家志、卢馥秋(卢奇群)、叶淑芬、俞曙、江帆、徐鸿、陈忠孝、叶焕群以及越剧科班出身的裘中琴、裘君玉、裘月琴三姐妹等，共三十七人。社教队以越剧为主要宣传形式，努力探索男女合演和演现代戏的新路子，以宣传抗战救国，配合根据地党政军建设。演出剧目有《桥头烽火》(伊兵)、《生死路》(郭静唐)以及街头剧、活报剧等，同年二月，演出《儿女英雄》(陈山、商白苇合编)，除采用越剧传统曲调外，还吸收山歌、武林调等，并采用话剧分场形式，加二道幕。演出面目一新，生动感人。曾上演一百余场。民国三十四年九月，社教队随新四军北撤至山东。

龙凤舞台　京剧戏班。民国三十五年(1946)由文武老生孙柏龄将自办的孙记乐安堂与姜金鸿的“十分头”班子合并而成。演出于杭、嘉、湖一带。戏班以行当全、名角多、阵容强、班规严、戏码硬闻名江南水乡，为当时声名卓著的水路京班。演职员多达一百余人，班船十



二艘。演出前，常奏以“万花开台”锣鼓，令各行演员扮各路花神登台亮相，以展示戏班实力之强盛和行头服饰之艳丽。演出以武戏为主，技艺颇高，且各有拿手戏。如班主孙柏龄嗓音洪亮。相传，曾以一句〔导板〕重新召回离去的观众。所演《马前泼水》、《拾黄金》、《追韩信》、《临江驿》以及与其女月明珠合演的《狸猫换太子》、《天雨花》等(见班主保存的戏折图)，均深受水乡观众欢迎。此外，钢叉武生张俊臣的《四平山》、《金刀阵》、《金钱豹》；短打武生小筱毛豹的《四杰村》、《铁公鸡》、《嘉兴府》；小高雪樵的《驱车斩将》、《长坂坡》、《挑滑车》、《夜奔》；九岁红的《伐子都》；罗帽武生刘宫阳的《恶虎村》、《连环套》等等，亦均具特色，各有绝招。该班演戏认真，班规严格，如有疏漏，必得重演，以挽回影响；凡戏重叫座者，必有奖赏，以资鼓励。故名角纷至搭班，各地争相邀演。1955年戏班在江苏吴江县登记，改

名为吴江工艺京剧团。

浙江军区京剧团　原为中国人民解放军华东野战军第九纵队政治部平(京)剧团。1949年春,随军南下进入杭州,归属第三野战军第七兵团文艺工作团,成为文工团的平剧队,称作一队。由文工团团长王子辉兼任队长,萧闵任指导员。至1950年春,七兵团文工团整编后,京剧团单独建制,始定此名。平剧队阵容整齐,行当齐全,尤以武行力量雄厚著称。拥有武生蔡宝华、盖月亭、李永华,旦脚李瑛、高玉秋,老生徐永林、张乃臣等。在宁波演出时,又吸收了女武生小王其昌(后易名俞鉴)。1949年6月,在杭州大世界平剧场、国际大戏院等演出《快活林》、《闯王进京》等剧。10月底至12月初,再度在大世界演出《三打祝家庄》、《关羽之死》、《木兰从军》、《逼上梁山》等,观众达十万余人次,一时轰动杭城。平剧队的演出剧目都是经过改革和净化的,对浙江的戏曲改革工作起了示范作用。后又编排了《四进士》、《黄帝与妓女》等戏,赴舟山、宁波、金华等地为部队演出。1951年,部分干部、骨干转业至省文化部门从事戏曲改革工作。同年,剧团随第三野战军慰问团赴东北各地向中国人民志愿军伤病员作慰问演出。1952年春,剧团选调去北京,成为中国人民解放军总政治部京剧团。1958年调去宁夏,成为宁夏回族自治区京剧团。

浙江越剧团　1949年10月,杭州市军管会文化处吸收由上海地方戏曲研究班结业的八名学员及从嵊县招收的十余名学员,成立了浙江省越剧队。1951年省文教厅又吸收新新越剧团主要演员屠笑飞(丑)、金宝花、吴剑芳(生)、王爱勤、应菊芬(旦)、钱鑫培(老生)、裘大官(花脸)等参加建立浙江省越剧实验剧团,由陈玉祥、屠笑飞负责团务工作。不久,息影舞台多年的越剧名旦姚水娟应邀重出,又增加了花旦张茵、编导陈静、乐师贺仁忠、沈根荣及昆剧老艺人姚传芗、沈传锟等,剧团阵容大为加强。先后上演了古装戏《信陵公子》、《新梁祝哀史》、《卓文君》、《梁红玉》及现代戏《王秀鸾》、《千夫所指》、《小二黑结婚》等。这个阶段,男女主角均由女演员担任,在现代戏中也有男演员担任配角。

1952年全省文工团整编后,改为浙江省文工团歌剧队。1953年9月,正式定名浙江越剧团,团长吕家振。越剧团分两个演出队,一队为女子越剧,以演传统戏和历史题材剧目为主;二队实验男女合演,以演现代题材剧目为主。分队后,姚水娟、吴剑芳等调至二队。一队为充实阵容,先后聘请陈佩卿(生)、薛莺、谢素云(旦)及编导徐为、舞美裘云飞、作曲卢炳容、周大风、陈献玉等人入队。一队先后演出了《秦香莲》、《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《高机与吴三春》、《张羽煮海》等戏。1954年浙江省及华东区首届戏曲观摩演出大会,《庵堂认母》获剧本改编二等奖,金宝花、薛莺获演员二等奖;《盘夫》获演出奖,姚水娟、陈佩卿分别获演员一、二等奖,贺仁忠获乐师奖。二队先后演出了《罗汉钱》、《志愿军的未婚妻》等现代戏。1954年,《志愿军的未婚妻》参加浙江省及华东区首届戏曲观摩演出大会,获华东区演出奖和音乐改革奖,曹蓉芳、方海如获演员三等奖。

1957年5月,一、二队单独建制,成为浙江越剧一、二团,两个团的方针不变。一团先后演出了《孔雀东南飞》、《谢瑶环》、《胭脂》等古装戏。最高人民法院院长谢觉哉观看《胭

一念之忽差毫釐
毫釐之差謬千里
胭脂一劇勝神鍼
啓智糾偏觀者喜

觀越劇胭脂作

浙江省高级人民法院正之

谢觉哉 一九六一年

脂》，并写诗予以称赞（见图）。1957年浙江省第二届戏曲观摩演出大会，《孔雀东南飞》获剧本二等奖和优秀演出奖，张茵、陈佩卿、屠笑飞获演员一等奖，导演、作曲、乐队、舞美均获奖励。由张茵、金宝花等主演的《西厢记》，1959年被香港文华影业公司和浙江电影制片厂拍摄成彩色戏曲片。六十年代初，一团被列为全省重点剧团。1963年后，因受“大写十三年”、“大演现代戏”的影响，曾将生行女演员改演旦脚或调离，充实男演员，实行男女合演，先后演出了《女飞行员》、《社长的女儿》、《血泪荡》等现代戏。二团先后演出了《五姑娘》、《风雪摆渡》、《雨前曲》、《党员登记表》、《两兄弟》、《小女婿》、《智擒座山雕》、《抢伞》、《斗诗亭》、《金沙江畔》、《战斗的青春》等大批现代戏。其中，在1957年浙江省第二届戏曲观摩演出中，《五姑娘》获优秀演出奖，剧本一等奖；薛莺获演员一等奖；《风雪摆渡》获优秀演出奖，沈传锟获导演一等奖。《五姑娘》和《风雪摆渡》等剧1958年赴京演出，在运用传统程式反映现代生活方面，受到周总理和北京戏剧界专家的肯定和鼓励（见图）。《斗诗亭》由



浙江省越剧二团赴京汇报演出纪念 1958.10.1



上海天马电影厂拍成戏曲艺术片。二团长期对男女演员同台演唱中的音域问题进行探索试验，在继承越剧传统演唱艺术的基础上，采取同调异腔、异调同腔、异调异腔等多种方

式，创立了男声基本调和男调板式，丰富和发展了女调。张荣桦、江涛、何贤芬等人，还与越剧、昆剧老艺人合作，创造性地运用传统表演程式，虚实结合地表现现代生活，编成二十套“现代戏表演新程式组舞”，并拍摄了十三套教学照片，为越剧反映现代生活探索了新路。二团还长期坚持上山、下乡、下海和到革命老区演出，为工农兵服务。前后于1955年、1959年两次荣获省先进单位称号，1960年出席全国群英会。

“文化大革命”中，一、二团全体人员均被集中到“越剧斗批改干校”学习，剧团的服装、资料被毁，老艺人和主要艺术骨干被批斗。1968年10月，浙江省革命委员会将一、二团和杭州越剧团的部分演职员组成“浙江越剧《红灯记》剧组”，后改名“浙江越剧改革剧组”，排演“革命样板戏”。但排出的戏没有越剧特色。1971年7月，毛主席在杭州通过电视转播观看了越剧《红灯记》、《半篮花生》后指出：“越剧改革应该还是姓‘越’，我不赞成把越剧改得不像越剧。”此后，对越剧《半篮花生》重新作了加工排练，1974年由中央电视台摄制成戏曲艺术片，在全国放映。1974年2月，恢复浙江越剧团，陈献玉任团长。先后排演了《龙江颂》、《红云岗》、《春梅》、《东海小哨兵》、《红松店》、《三搬石门槛》、《杜鹃姑娘》等现代戏。1978年2月，又分为两个演出队，复排了《胭脂》于1979年4月赴京参加建国三十周年献演，受到很高的赞誉，并获文化部颁发的剧本一等奖、演出二等奖。1979年4月，又恢复一、二团建制，一团先后由金宝花、陈西斌任团长、二团由张骏声任团长。一团先后演出了《刑场上的婚礼》、《天之骄女》、《龙凤怨》、《古墓香魂》、《柳玉娘》等古装戏。《龙凤怨》改名《花烛泪》，由浙江电影厂拍成彩色戏曲片。二团先后演出了《强者之歌》、《闪光的爱》、《白银岛传奇》、《光荣的减产主任》、《桃子风波》等现代戏。《桃子风波》被拍成电视，获首届优秀电视戏曲片奖。1980年11月，在南京成立的“中国戏曲现代戏研究会”，浙江越剧二团是八个发起单位之一。

鲁迅越剧团　又称中共绍兴地委文艺工作团。1949年12月成立，隶属地委宣传部，由部长商景才兼任团长，佘惠民、顾作霖任正、副队长，并兼编导。演职员有钱林娟、周芹娥、阮敏、寿伟生、丁秀花、朱柏青、寿伟琴、何之民、范静芬、邢雅琴、何一平等，共四十余人，享受供给制待遇。1950年2月，在绍兴越华戏院演出《九件衣》，得到好评。后又相继演出了《白毛女》、《木兰从军》、《红娘子》、《王秀鸾》、《信陵公子》、《李秀成》、《梁祝》等。自编小戏《毛主席的号召》获省文艺工作者联合会1951年颁发的优秀创作奖。1952年春全省文工团整编时被撤消。

新民绍剧团　成立于1950年春。首任团长汪筱奎，兼演丑脚，他戏路宽，擅演以绍兴方言谚语为主的“滑白戏”，被誉为“二面大王”。老生王振芳，艺名十三龄童，1959年起任团长，艺人世家出身，擅长《海瑞背纤》、《孙安动本》等“冠带戏”，在《宝莲灯・训子》中饰刘彦昌，唱腔醇美悦耳；在《杨家将・夜审潘洪》中饰寇准，说白抑扬流利，被行家赞为华彩之眼。主要演员尚有王桂发、杨鹤轩、筱玲珑、胡凤林、筱兰芳、钱惠韵等。常演剧目有《五

龙会》、《斗姆阁》、《薛刚反唐》、《倭袍》、《双合桃》、《南唐》、《梳妆楼》、《赐绣旗》、《挂玉带》、《太师图》、《天缘配》、《玉龙球》、《万花楼》以及《狸猫换太子》、《水泊梁山》、《济公传》、《隋唐》等连台本戏。王振芳还自编自演《峰王岭》、《曹素民》、《智破扫荡战》等现代戏。1954年《阳河摘印》、《打太庙》参加省首届戏曲观摩演出，汪筱奎获演员一等奖；王桂发、十三龄童获二等奖。嗣后，《芦花记》、《打太庙》参加华东区戏曲观摩演出和展览演出，获好评。1960年10月，与易风绍剧团合并，仍叫新民绍剧团。1961年，汪筱奎和十三龄童在上海分别灌制了《打半山》和《二堂放子》、《后硃砂》等唱片。1970年，剧团告散，除部分人员加入绍兴县文艺宣传队外，余皆转业。

兰溪婺剧团 前身是徽班乐天舞台。1950年5月，改为共和制，称乐天共和剧团。1954年，以夏美崽和叶竹青、陈凤阳为正、副团长。1955年4月，民间职业剧团登记时，定名为兰溪婺剧团。1969年12月剧团撤消，部分人员与越剧团一起，组成全民所有制的兰溪县文工团，余皆转业。1973年恢复建制，复称兰溪县婺剧团。主要演员有江锦瑞，擅演《铁笼山》、《破庆阳》；老生傅锦瑞擅演《前后金冠》、《前后昭关》；大花"天雷嗓"傅阿虎擅演《三结义》、《还魂带》；小花夏美崽擅演《走广东》、《千里驹》、《大鹏看榜》；女老生俞金丝擅演《太白醉酒》、《击鼓骂曹》、《游龙戏凤》；小生胡根土和申爱凤擅演《武松打店》、《金莲戏叔》、《火烧子都》等。花旦叶竹青先后参加1954年浙江省和华东区首届戏曲观摩演出，主演《漆匠嫁女》，分获省表演二等奖，华东区表演三等奖。该团常演的保留节目《百花公主》，曾于1962年和1979年，两次由浙江电视台实况转播。1981年，在省现代戏调演时，演出《还驴》，获剧本二等奖和演出奖。为不断充实新生力量，剧团于1955年起，分数批招收学员四十余名，采取随团培训、办班等办法，培养了青年演员刘联芳、张莲姣、许志芳、黄志宏及伴奏人员杜宏森、陈福星等，提高了演出质量。1980年省青年演员会演时，黄志宏演出《路劫》获青年演员一等奖。1982年金华地区举行"小百花"会演时，有五名学员获优秀学员奖；省戏曲"小百花"会演时，老艺人叶竹青获"小百花"优秀园丁奖。

乐清越剧团 1950年，乐清县新民、共合两个越剧团合并为民主越剧团。1955年在履行民间职业剧团登记后，改称乐清越剧团。"文化大革命"期间解体，部分演职员加入文艺宣传队，改演"样板戏"和歌舞节目。1977年恢复乐清越剧团建制。先后任正、副团长的有陆贞芳、李云尧、张腊娇、王少楼、陈婉玲，导演有方裕富、陆贞芳、陈婉玲、杨鹤鸣，乐队姚武、闻金刚等。主要演员



有丁绿云、周雪芳、张金花、竹艳玲、王少楼、张腊娇、林福娟、王新花等。常演剧目有《白蛇传》、《双玉蝉》(见图)、《小刀会》、《莫问奴归处》、《三试浪荡子》、《混天球》等。1979年在上

海、杭州演出《双玉蝉》等戏，轰动一时，赢得观众赞许。沪杭两地的报刊纷纷载文评介，张腊娇、王少楼崭露头角，剧团声名骤振。1980年举行的浙江省青年演员会演中，旦脚张腊娇获一等奖，1981年又被评选为全省最佳越剧青年演员。范派小生王少楼在观众中有“浙江范瑞娟”之称。

金华市越剧团　1949年，花旦筱小丹桂、老生赵云芳等十八人自愿组成姐妹班，由导演厉斌负责。1950年与如意舞台合并，邀请邢竹琴、屠秋舫、黄笑笑来团演出，决心自力更生办团，故定名为自力越剧团，推邢竹琴为团长。1953年，又吸收小生胡桂珍、老旦白牡丹、筱湘芝、小丑张巧雅、老生丁国琴入团。经整顿，推举杨琴芳、高杏珍、胡桂珍分任正、副团长。1955年民间职业剧团登记时，改名为金华市越剧团。主要艺术骨干还有：编剧唐远凡，导演涂德、山佳，作曲陆文龙、邵岩声，司鼓邢浦韩，舞美张基宪等。1957年2月，排演唐远凡整理的《孟丽君》参加金华专区首届戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖和演出、音乐伴奏、舞美诸奖，胡桂珍、筱湘卿获演员一、二等奖，邢浦韩获司鼓奖。1957年4月26日，周恩来总理在杭州新中国戏院观看了《孟丽君》，演出结束后，上台和演员合影留念，并和演员进行亲切谈话，鼓励大家自力更生，勤俭办团，自建宿舍和团部。为实现周总理期望，剧团发奋图强、厉行节约，终于1958年建起二层楼的团部和宿舍。年底，团长杨琴芳参加浙江省现代戏赴京汇报演出，周总理接见时，高度赞扬了他们自力更生、勤俭办团的精神，并号召首都的剧团都要向他们学习。1959年11月，该团与金华专区越剧团合并。转为地方国营的金华专区越剧团。后金华地区改市，仍名金华市越剧团。

常山越剧团　前身为越民舞台。民国三十四年(1945)春改名“七·七”剧团，长期演出于浙、闽两省的一些城镇和乡村。1949年曾于杭州市东剧院演出《樊梨花》等连台本戏，达半年之久。1951年春，剧团定居龙游县，废班主制，易名“五爱剧团”。同年7月由县政府定名为龙游实验剧团，梁燕燕为首任团长。1955年剧团登记后，易名为龙游县越剧团。1956年改为集体所有制，次年实行固定工资制。1959年冬，随龙游县的撤并而更名衢县越剧一团。1961年冬，又因常山县恢复建制而调入常山，改名为常山县越剧团。“文化大革命”中剧团解散，部分演员参加县文艺宣传队，1973年恢复建制。先后在团的主要演员有梁燕燕、黄鹤皋、赵碧云、裘素芳、沈香娟、吕金枝、孟少华、王湘纯等。1966年前，剧团共演大、中型剧目近百个，小戏六十多个，现代戏占三分之一以上。从1951年开始，该团就演出《刘胡兰》、《小二黑结婚》等剧，受到好评，后又演出《两兄弟》、《李双双》、《雷锋》等，均引起强烈反响。1957年浙江省第二届戏曲观摩演出时，该团演出《五十块钱》，演员赵碧云获二等奖。1958年该团编演的《方文新》，获优秀剧目奖、优秀演出奖。1964年创作的《双莲记》，在省现代戏观摩演出中获较高评价。

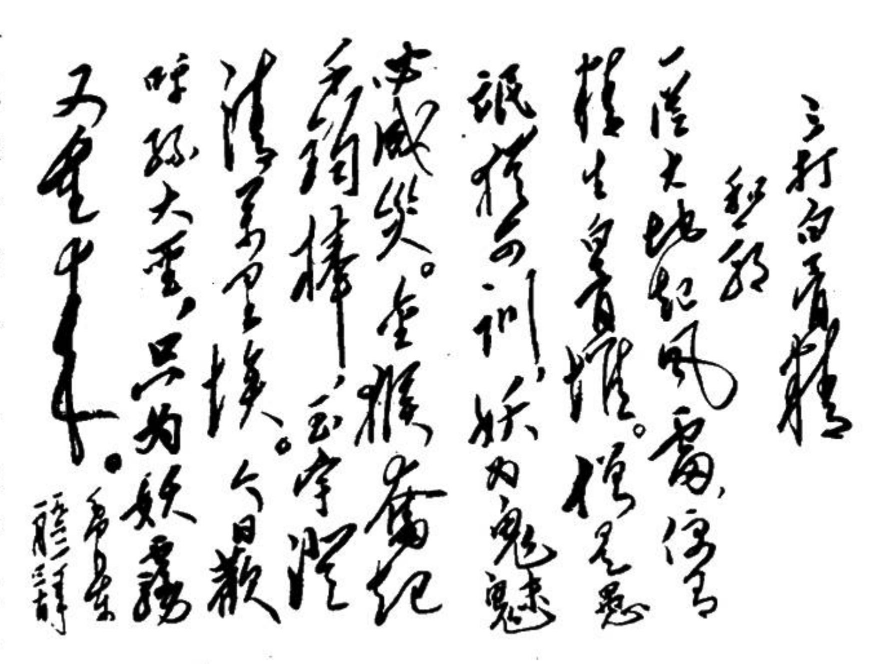
台州越剧团　前身是嵊县新越剧团。1951年7月，参加台州地区举办的“艺人学习班”，结业后，地区文化部门以该团为基础，吸收黄岩人民越剧团、海门新新越剧团中的艺

术骨干，建成台州地区实验越剧团。1952年夏改称现名。尹瑞芳、邢胜奎为正、副团长。并设剧团委员会、艺术委员会，实行行政、业务民主管理，经济上自负盈亏，实行固定工资制。1959年起归临海县领导。“文化大革命”中，剧团解体。1976年，恢复建制。1957年演出的《双狮图》，获省第二届戏曲观摩演出剧本奖、演员奖。此后演出的古装戏有《闯王进京》、《戚军令》和现代戏《陈士华》、《大闯金沙滩》、《龙山劲松》、《海螺长鸣》、《堤上长虹》等。其中《表的风波》获浙江省现代戏调演剧本二等奖。剧团主要艺术人员有：导演邢胜奎、石玉明，演员尹瑞芳、钱水红、王彩芹、季少春，编剧应长根，作曲王香樵，舞美设计陈立华等。以后陆续培养了胡榕珍、高金花、胡玉华、周小红、周联盟、张人龙等演员。张姣英、郑友明于1980年8月参加浙江省青年演员调演获奖。1982年参加浙江省第一届戏曲“小百花”会演，方雪雯获优秀“小百花”奖，章瑞红、徐国英、杜小英获“小百花”奖。

民艺剧社　越剧社团。1950年由社会名流与艺人吕公望、王筱籁等共同筹建。在市民政局长冯萌东的支持下，经杭州市人民政府批准，于同年10月在杭州成立。为民营公助剧团，隶属于中国人民救济总会杭州分会。姚水娟任名誉团长，魏素云、孟舜为副团长，竺素娥、谢素云任辅导员，应毅、宋玉梅任教导员。剧社设剧务部，实行编导制，闻钟、金羽、吴翼、林笛、罗建中等先后担任编导。团址设杭州市将军路洽丰里二号。以胜利剧院、解放剧院为基本演出场所。建团后，从上海招收五十多名青年为剧团基本成员，边学戏边演出。训练、生活管理、演出制度均仿效文工团做法，供给伙食及零用钱。吕公望捐赠每人一套灰色制服。学员名字中曾嵌一“民”字作艺名。先后延聘毛蝴蝶、筱湘卿、陈佩卿、白牡丹、陈佩君、陈少鹏、陈彩娟等为教师并领衔演出。演出剧目有《梁祝哀史》、《钗头凤》、《同林鸟》、《王翠翘》、《鸳鸯剑》、《龙凤花烛》、《李三娘》、《林冲夜奔》、《怒海沉舟》等三十余出传统戏和现代戏。由于演员阵容整齐，在音乐、舞美等方面刻意创新，首演《梁祝哀史》后，观众赞誉为“新社会、新剧团、新演员、新戏文”。1952年春，冯萌东因故去职，剧团怕受牵连，改名为江南越剧团，并邀请陈少春、张琴娟等进团，归属杭州市文化局领导。1956年，市文化局以“江南”、“蜜蜂”两团为基础，建立市越剧团。民艺剧社培养出孟莉英、戚美飞、于艺芳、高绮芬、徐民枫、林黛玉、余霞、刘毅贞、朱霞敏、朱绮雯等一批较有影响的青年演员。

浙江绍剧团　前身是同春舞台，后改称同春绍剧团。1956年5月，改为国营浙江绍剧团，由六龄童继任团长，筱昌顺、蒋新源，筱柏龄任副团长，属省、市双重领导。1959年绍剧训练班部分人员并入该团后，分为两个演出单位。该团演员行当齐全，拥有一批著名的演员，如六龄童擅演孙悟空，七龄童擅演猪八戒，其表演继承了南派猴戏、八戒戏的特色而又有个人独创；筱昌顺擅演老生兼老旦，唱高音时创用“坚堂喉”，自成一派；陆长胜音量宏大，转调行腔自然舒展，尤善拖腔；陈鹤皋有“钢嗓老生”之誉；章艳秋、胡继生、盖玉兔、筱柏龄等也都深受绍剧观众欢迎；青年演员筱艳秋、包金火、傅马潮、薛关林等，其时已初露头角。1954年参加华东区戏曲观摩演出，《芦花记》等剧目获好评，筱长顺、陆长胜、陈鹤

皋、章艳秋、十三龄童等演员获奖。1955年邢胜奎来团担任导演，先后排了《龙虎斗》、《香罗带》、《血泪荡》、《游园吊打》、《三打白骨精》等剧目，既注意继承绍剧文武结合、高亢激越的风格特点，又注意改革创新，使绍剧舞台艺术质量有了较大的提高。尤其是新改编的《三打白骨精》等剧目，在1957年省第二届戏曲观摩演出大会上获得多项奖励。1960年由上海天马电影制片厂拍摄成彩色戏曲片，在国内广为放映，并远销七十二个国家和地区。1963年获第二届电影“百花奖”最佳戏曲片奖。1961年，剧团完成拍摄任务后，邀请汪筱奎、筱芳锦、十三龄童等团外名角，在北京演出了《孙悟空三打白骨精》、《龙虎斗》、《后硃砂》、《香罗带》、《斩经堂》、《游园吊打》等剧，并在鲁迅先生八十周年诞辰纪念会上，演出了《男吊》、《女吊》两个折子戏，引起轰动。郭沫若先后六次观看《孙悟空三打白骨精》后作《七律》一首，书赠浙江绍剧团（见图）。10月10日，毛泽东主席观看《孙悟空三打白骨精》后，于11月17日作《七律·和郭沫若同志》（见图）。有关艺术部门还对“目连戏”、《斩经堂》等举行了专题讨论，发表文章，引起全国性的争鸣。1979年，新编历史剧《于谦》恢复上演后，再次赴京参加建国三十



周年献礼演出，获文化部颁发的表演一等奖，剧本二等奖。浙江绍剧团先后多次带《三打白骨精》等优秀剧目，去上海、安徽、济南、天津、广东、广西、湖南、江西等省、市巡回演出，并与徽剧、桂剧、汉剧、湖南花鼓戏等兄弟剧种进行艺术交流，扩大了绍剧在全国的影响。

金华专区越剧团　1959年初建立，前身是天台县人民越剧团。1950年初，天台县回乡艺人俞秋妃、王振钦等鉴于该县无专业剧团，在县文化部门的支持下，招收三十几名农村业余剧团演员，于同年10月，组建天台县人民越剧团，排练了《小二黑结婚》、《玉面狼》两出戏，下乡巡回演出。次年8月，被调参加台州地区戏改学习班学习。9月，省文化局调该团到杭州，作为“从农村剧团中培养国家剧团的试点”，派陈玉祥为辅导员，并由浙江越剧团及浙江群众艺术学校作业务辅导，重排了《小二黑结婚》、《罗汉钱》、《小女婿》等现代

戏及《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、《秦香莲》等古装戏。1955 年秋，省文化局将该团下放为建德专区越剧团，辅导员为宋文先。1957 年，该团俞秋妃、王振钦等改编、导演的《双凤冤》参加省第二届戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖、导演奖，张雪艳获演员二等奖，许碧恩、王美婷等获演员三等奖。剧本由《剧本》月刊发表，并收入《中国地方戏曲集成・浙江卷》。1959 年初建德专区撤消，该团成为金华专区越剧团，孟昭秋任中共党支部书记。当年9 月，金华越剧团并入，成员达一百零八人。1962 年 7 月后分两个团演出。一团团长为俞秋妃、赵碧云，二团团长为杨琴芳、高杏琴，先后排演了《团圆之后》、《春香传》、《红楼梦》、《江姐》、《陈双田》、《阮文追》等剧目，均获好评。"文化大革命"中，剧团被迫解散。

合心京剧团　前身是文武老生兼红生韩树棠于民国三十二年(1943)创办的韩记大连升京班。1950 年 6 月，在宁波同乐戏院演出期间，韩树棠及其女儿韩素兰(旦)、儿子韩湘云(生)等将其改为兰声京剧团。同年 10 月，韩树棠又邀筱毛豹、张永奎、白玉琴、周国斌等合作，成立合心京剧团。由韩树棠担任团长。名角有：韩树棠，擅演《通天犀》许世英、《走麦城》关公、《十字坡》武松、《九江口》张定边、《长坂坡》张郃等；筱毛豹武功坚实，文武兼备，擅演《坐楼杀惜》宋江、《斩经堂》吴汉、《大名府》卢俊义等；韩素兰擅演《貂蝉》、《戏迷小姐》、《虹桥赠珠》等文武旦脚戏。后又聘请老生王佑春、武旦王惠琴入团。此外，张翼鹏、新艳秋、张二鹏、丁至云等名角亦先后来团领衔主演《齐天大圣》、《王宝钏》、《武松》、《凤还巢》等各个流派的名剧，在宁波引起一阵京剧热。在该团建立不到一个月，武生李洁明、花旦吴素艳、老生王君培等成立了同心京剧团，先后聘请老生王麟童、张铭声，花旦董明艳、白玉艳，武生林宝昆、张镜明等，演出《三打祝家庄》、《窃符救赵》、《闯王进京》、《文天祥》、《岳飞》等剧目。后于 1955 年 4 月并入合心京剧团。1956 年团长韩树棠去世。后经市文化局批准，合心京剧团改为宁波市京剧团。

杭州滑稽剧团　前身是联谊通俗话剧团，建于 1950 年 10 月。由杭州市戏曲改进协会主任俞笑飞联合十二位滑稽、通俗话剧演员组成。俞笑飞任团长，吴剑伟任副团长。开始时，因缺乏资金，设备，服装均临时租用，属合作性质的共和班。1955 年剧团登记后，始用今名。1961 年桐庐滑稽剧团(原骆驼滑稽剧团)并入该团，团长王鹏飞。该团登记以后，不再演幕表戏。而演出剧本戏，逐步建立导演制度，积极创作、移植上演有影响的现代戏。如《上海小姐》、《汪顺仙》、《七十二家房客》、《阿 Q 正传》、《姜喜喜》、《热气腾腾》等。其中反映农村建设新面貌的《汪顺仙》，参加 1958 年浙江省现代戏调演获优秀剧目奖和优秀演出奖，列入建国十周年献礼剧目，剧本由中国戏剧出版社出版单行本。1961 年，为纪念鲁迅八十周年诞辰，将鲁迅名著《阿 Q 正传》搬上滑稽戏舞台。演出后，得到省、市领导的重视和文艺、新闻界的好评，周建人省长观后与全体演员合影留念。该团曾先后为毛泽东、周恩来、陈毅等中央领导单独演出《三毛学剃头》、《对诗》、《红双喜》、《全体会》等独脚戏，获得中央首长的好评。1958 年被评为杭州市先进集体。"文化大革命"中，被迫解散。1978 年

春，恢复建制。《理直气壮》、《上海小姐》、《香港万花筒》、《一错再错》、《笑一笑》、《闹新房》等剧，在省、市历届会演、调演中获奖。演出地点除杭州外，还经常到上海、苏州、南通、嘉兴、湖州等地演出。先后在该团工作的艺术骨干有演员王鹏飞、胡九皋、王双柏、郑砚屏、龚一呆、小方朔、李维纲、萧扬、张慧莺、武琪、魏忠年，编导韩澄清、朱秋僧、刘剑士、徐永华等。

同兴绍剧团　建于1951年初。前身是奎锦舞台。1960年与同力绍剧团合并，定名为同兴绍剧团。由赵永祥任团长。名角除曾先后担任团长的麻哈哈、盖昌顺、筱芳锦外，尚有筱凤仪、筱月楼、张天红、徐兰亭、幼凤彩、冯美娟、王来顺等。其中擅演包公、关公、济公的老生筱芳锦，有“三公老生”之称。常演剧目有《隋唐》、《济公传》、《李太白》等连台本戏，以及《轩辕镜》、《双合桃》、《松鹰图》、《赐绣旗》、《三奏本》、《潞安洲》、《龙虎斗》等传统剧目。1955年移植了《文天祥》、《猎虎记》、《黑旋风李逵》、《东郭先生》、《宗泽元帅》、《百岁挂帅》等新编历史剧。1954年，参加浙江省首届戏曲观摩演出，《寿堂》获剧本奖，《王家庄》列为推广剧目，冯美娟获演员三等奖。1957年，参加浙江省第二届戏曲观摩演出，演出《散潼关·斩经堂》，筱芳锦获表演一等奖，冯美娟获二等奖，盖昌顺、幼凤彩获三等奖。1962年赴沪演出《百岁挂帅》及现代戏《血泪荡》，得到上海剧协等文艺单位重视。《血泪荡》由上海文艺出版社出版。该团曾于1956年、1960年招收了两批学员随团拜师学艺，为培养绍剧接班人做出了贡献。“文化大革命”中被迫解散。

嵊县越剧团　前身为新新越剧团，1953年改称人民越剧团。赵俊芳、杜玉琴为正、副团长。越剧创始人之一马潮水、男班名伶张荣标为导演。1954年，县府先后调派干部、教师十多人，任党支部书记、团长、编剧、导演、作曲、设计，对剧团加强领导。1959年新昌并入嵊县，成立嵊县人民艺术院，人民越剧团为艺术院下属的越剧二团。1961年两县分开，改称嵊县越剧团。1982年曾一度改名为绍兴地区越剧团。剧团重视剧目建设，先后挖掘整理了传统剧《卖夏布》、《懒惰嫂》、《养媳妇归娘家》、《卖婆记》、《王小二过年》、《杜十娘》、《正德与倩倩》、《女状元斩夫》等；新编古装戏有《清风娘娘》、《雍姬怨》、《汉文皇后》等，改编的现代剧有《货郎哥》、《夜闯完达山》、《八一风暴》、《三世仇》、《柯山红日》、《红霞》、《龙江颂》、《审椅子》、《杜鹃山》、《盘石湾》、《四姑娘》（见图）等；自编的有《借甏记》、《两面红旗》、《董大妈》、《抲猪记》、《领路》、《骂嫂嫂》、《波光粼粼》、《攀娘舅》等。其中参加省市戏曲会演获奖及省级刊物出版的有十八种。还上演了《春香传》、《梁山伯与祝英台》、《万花楼》、《追鱼》、《胭



脂》、《春草》、《碧玉簪》、《孟丽君》、《盘夫》和《金沙江畔》、《江姐》、《红云岗》、《海岛女民兵》等优秀剧目。剧团重视培养下一代，分别于1956、1965、1971年办了三期以团带班的训练班。连同随团带徒共培育一百多名男女青年演员、演奏员，支援省内外越剧团。

淳安睦剧团　前身为淳安县青溪睦剧团，建于1951年春，负责人有方鸿志、方光庭、方樟顺、胡百星等。同年5月招收一批青年男女演员(见图)。不久，经文化行政部门批准，转为民办公助淳安县睦剧实验剧团。1953年秋，参加浙江省少数剧种交流展览演出，



因表演有独特风格，引起省文艺界的关注，省文化局派施振楣、金孝电、洛地就其剧目、音乐进行发掘研究。1954年秋，经整理的《南山种麦》、《牧牛》等传统小戏参加浙江省首届戏曲观摩演出，获剧目奖。演员郑百庭、项文发、章渭贞分别获二、三等奖。《看花灯》、《补背褡》作为推广剧目。《南山种麦》、《牧牛》被选参加华东区戏曲观摩演出大会作展览演出，郑百庭获演员三等奖。1955年5月，改称淳安县睦剧团，为集体所有制性质。王南山、方光庭为正、副团长。艺术骨干有作曲郑兆元、王建军，舞美设计陈起袁，导演苏禾。1957年秋，以《雨过天晴》参加省第二届戏曲观摩演出大会。1958年以《光辉的旗帜》参加省现代戏调演。均获剧本、导演、演出奖。后相继上演了《山谷朝阳》、《海瑞斗贼》、《海瑞背纤》等戏，均获好评。青年演员章渭贞、应龙珠、王睦花、方正荣、方炳坤、叶尧林、何有宏、方卓英、王雅琴等在艺术实践中迅速成长。“文化大革命”期间，剧团被撤并，三易其名，1972年得以恢复，上演的剧目有《十五贯》、《胭脂》、《春草闯堂》、《白蛇传》等。1980年演出《麟骨床》被省电视台转播。由于长期坚持上山下乡演出，成绩显著，被誉为艰苦奋斗的“扁担剧团”。青年演员汪晓青和学员施桂英，先后获1980年省青年演员会演二等奖和1982年省第一届戏曲“小百花”会演优秀小百花奖。

宁波市越剧团　前身为佩卿姐妹剧团，1951年5月由毛佩卿的佩卿剧团和邢艳芬的新艺剧团合并而成。1956年改为宁波越剧团，毛佩卿为团长，邢艳芬为副团长，编导刘涛，舞美设计王云标，乐师吴林志、金岳灿。主要演员有毛佩卿、邢艳芬、汪秀贞、杨桂芳、叶小宛、许子龙、潘少楼，上演剧目有《盘龙镯》、《大同府》、《文成公主》、《黄金梦》、《林冲夜奔》、《李闯王》、《西厢记》、《红楼梦》等。1954年，毛佩卿主演的《闯宫》参加浙江省首届戏曲观摩演出，获演员一等奖。同年，参加华东区戏曲观摩演出，获奖状。该团经常上山下乡，演出剧目内容健康，团风正派，连年被评为宁波市先进单位。1962年，毛佩卿赴京出席全国群英会。1965年，为适应演现代戏，宁波文化行政部门将市杭剧团并入该团，改建为男女合演的宁波市越剧实验剧团。“文化大革命”期间，剧团解体。1979年10月，宁波市文化行政部门在市京剧团撤消后，留下部分青年艺术人员改演越剧，又调入越剧老演员杨桂芳、应佩佩、鲍玲贞、沈锦波等为教师，并参加演出。由谢枋任编剧，刘思维任作曲，鲍玲贞兼任导演，成立了宁波市越剧团。先后排演了《情探》、《团圆之后》、《貂蝉》、《碧玉桃花》、《钗头凤》等剧。由于演员年轻，功底较好，阵容整齐，在沪、杭、宁、绍、温一带演出，屡获好评。1980年，以折子戏《行路》、《情探》参加浙江省青年演员汇演，姚建平获一等奖，洪芬飞获二等奖，华慧波、苏万三、刘宁国均获三等奖。



温州瓯剧团　前身为温州胜利乱弹剧团，1951年由温州凤玉、新凤玉、新福连三个乱弹班合并而成。1958年又有更新、红星两个乱弹剧团并入，称温州乱弹剧团。次年，改称温州瓯剧团，团长陈茶花。1977年，与温州和剧团合并。1980年，瓯、和剧团均恢复原建制。该团主要演员有陈茶花、王兰香、叶在湄、李魁喜等，导演李长春，作曲李子敏、张启斌，舞美设计朱吉庆。先后随团培养了数批学员，温州戏训班、戏校又分配了一批毕业生，形成了较为坚强的中、青年演员阵容。有翁墨珊、谢非非、王奋扬、朱秋霞、占镇镛、孙来来、王成虎、钱卫红、尤剑静、黄宗生等。该团早期演出剧目为《北湖州》、《蝴蝶杯》、《宜秋山》、《斩韩琪》、《火焰山》等。1957年整理、改编的《阳河摘印》、《高机与吴三春》参加浙江省第二届戏曲观摩演出，获剧目一、二等奖、优秀演出奖和演出奖、导演奖。陈茶花获演员一等奖，金万宣、金两双、周阿宝获演员二等奖。二十世纪五十年代末，该团曾赴沪、杭、甬等地演出，以演员阵容整齐、基本功扎实，剧目丰富多彩而获得称誉。六十年代初，编演、移植现代戏《江姐》、《芦荡火种》、《东海小哨兵》等，观众反映十分强烈。《东海小哨兵》后易名为《红领巾》，参加1964年华东地区戏曲现代戏观摩演出后，被移植为京剧、越剧、木偶及剪纸动画片。

创作剧目《血染青山》参加浙江省1981年现代戏调演，获剧本二等奖。1980年省青年演员会演，王奋扬获一等奖，朱秋霞获二等奖。1982年省第一届戏曲“小百花”会演，尤剑静获优秀“小百花”奖；虞温萍、戴长兴获“小百花”奖。

永嘉昆剧团 1951年，永嘉昆剧班社新同福、新品玉、一品春三班合并成立合作性质的巨轮昆剧团。1955年民间职业剧团登记时，改称永嘉昆剧团。主要演员有杨银友、陈方奎、章兴娒、陈雪宝、孙彩凤、周云娟、徐金宝等。1957年，温州戏训班为该团培养了叶德远、陈崇明、林楣楣、王友圭、林欣欣等十余名学员进团，由此行当齐全，充满生机。先生演出传统戏《荆钗记》、《九龙柱》、《风筝误》、《玉簪记》、《十五贯》、《烂柯山》，现代戏《海上渔歌》、《雷雨夜》等。1957年，以《荆钗记·见娘》一折，参加省第二届戏曲观摩演出，获演出奖，章兴娒，杨银友获演员一等奖，笛师徐剑鸣获乐师奖。演出后，杨银友与俞振飞、王松淞、周传瑛等合影留念（见图）。1958年起，陆续整理了具有永嘉昆剧特色的剧目《荆钗记》、《金锁记》、《杀金记》、《八义记》、《连环记》、《绣襦记》、《钗钏记》、《蜃中楼》八个大戏。新编的《东窗记》、《罗实记》，于1962年在温州、杭州作汇报演出。同年12月，部分老艺人参加在苏州举行的江、浙、沪二省一市昆曲观摩演出大会，剧目及表演均获好评。“文化大革命”中，剧团被撤，人员于1976年并入京剧团、文艺宣传队，后又改称为永嘉昆剧团。1979年恢复原建制，招收学员三十名。1980年刘文华主演《百花公主》中的方百花，获省青年演员会演二等奖。1982年，学员陈小萍获省第一届“小百花”会演的小百花奖。艺术骨干尚有导演李冰等。



东阳婺剧团 初建时称东阳剧团，1951年9月由老紫云、王新喜两个三合班合并而成，仍为高、昆、乱三合班，潘池海任团长。1954年参加浙江省首届戏曲观摩演出，演出《秦琼逃关》、《米糊敲窗》、《推车接父》、《借扇》四个拍子戏。演秦琼的胡方琴，演高文举、闵损的潘池海，演孙悟空的欧阳荣富分别获演员一、二、三等奖。会演之后加强了领导力量，充实赵松、沈瑞兰等艺术骨干，并吸收金国祥、叶绿珠、陈志兴等一批中青年演员。1955年改名东阳婺剧团。1960年，改为全民所有制，谢国栋任团长，编剧卢新迈。作曲陈崇仁。1962年，为挖掘抢救戏曲遗产，以胡梦兰、王贵达、金锦水、袁小敖四位老艺人为主组成吐录小组，由陈崇仁记录侯阳高腔大戏十五本、折子戏七个及部分昆、乱剧目。是年排演了侯阳高腔《合珠记》、乱弹《双血衣》赴杭州演出，获好评，成为剧团看家戏。“文化大革命”期

间，与东阳越剧团并为东阳战斗文工团，演“样板戏”。至1977年12月恢复原建制。上演《三打白骨精》、《十五贯》、《珍珠塔》、《二度梅》等传统剧目。排演了《三篙根》、《三请梨花》、《合珠记》、《锦箭缘》等大戏和《断桥》等折子戏，受到观众欢迎。1979年8月，因后继乏人，举办了东阳婺剧训练班，该班坚持勤俭办学，勤学苦练，获文化部一万元的奖金。1982年省第一届戏曲“小百花”会演时，学员王文友、胡悦获优秀“小百花”奖，教师潘池海获“小百花”优秀园丁奖。

温州和剧团　前身为福建汀田郑银法于民国初年建立的新大顺戏班，后传其子岳狮。戏班时聚时散。中华人民共和国成立前夕，在平阳城乡流动演出，1951年由平阳县文



化馆改名为平阳人民地方戏剧团。1953年由文化主管部门易名为平阳人民婺剧团。1957年6月，定名为平阳和剧团。1977年，并入温州瓯剧团，1980年恢复建制，改称温州地区和剧团。该团在中华人民共和国建立之前，虽拥有一些身怀绝技的老艺人，但由于行当不全，演出困难，面临绝境。1949年春，随班学员陈美娟在老艺人刘碎苟、董巨春的培养下，饰演《二度梅》中的陈杏元，观众交口称道，剧团为之重兴，人呼之为“救命旦”。1954年秋，该团以传统剧目《断桥》参加浙江省和华东区首届戏曲观摩演出，在上海作内部观摩演出时，在座的专家、学者反响强烈，梅兰芳对扮演白蛇的陈美娟说：“你演的《断桥》比我演的好，这(蛇)步子我不会走。”《断桥》原为展览剧目，后改为会演剧目。陈美娟获表演一等奖，演青蛇的陈娟弟获表演三等奖。之后，该团曾以《梨花斩子》、《双金印》、《五台会兄》等参加温州

地区及省、市香地戏曲会演，多次获得剧本、音乐、导演奖，演员董巨春、黄志祥、庄碎坤、章世杰等分别获表演奖。1957年后，该团着手挖掘、记录传统剧目、曲牌，先后记录大小剧目三百多个，曲调五百多首，部分发油印成册。该团培养的青年演员中，章世杰获1980年浙江省专业剧团青年演员会演一等奖。林双杏获1982年浙江省第一届戏曲“小百花”会演优秀“小百花”奖，彭小秋、林砀青获“小百花”奖，潘三榜获“小百花”优秀园丁奖。曾在该团工作过的艺术骨干尚有编剧杨志雄、导演赵宏村等。

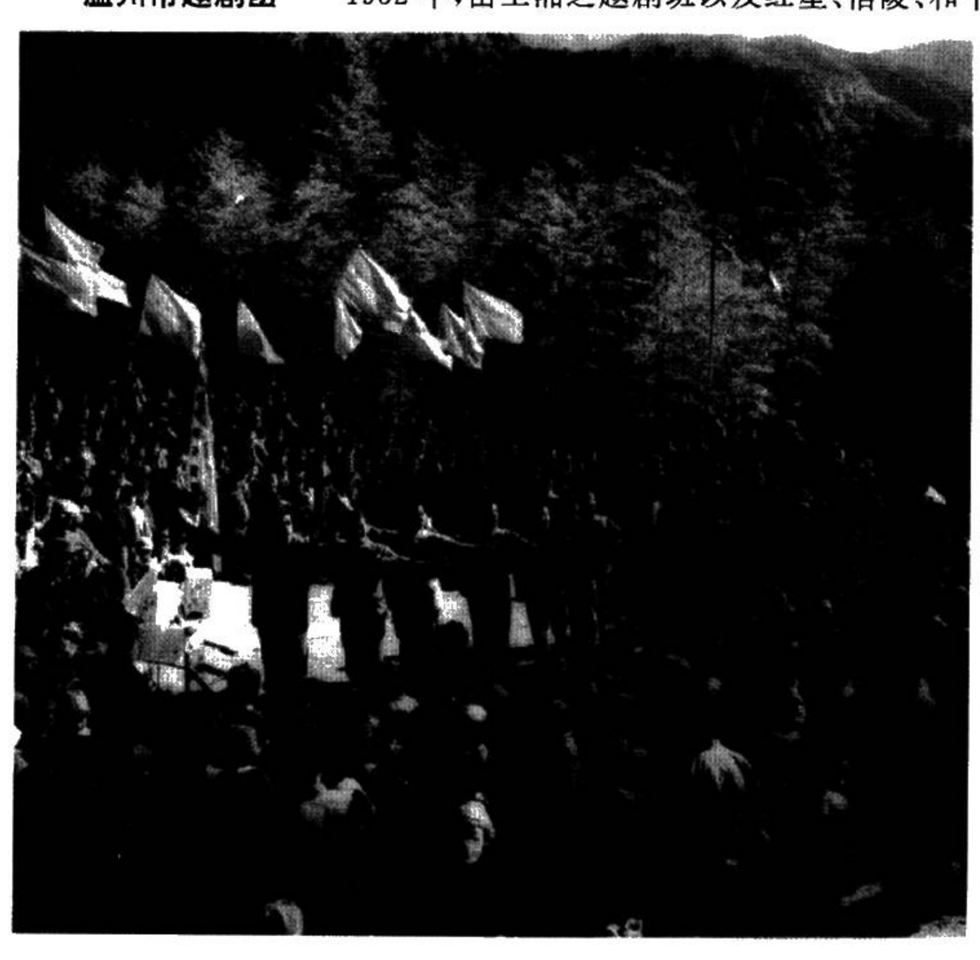
江山婺剧团 前身徐恒福班。1951年与杨溪埠五四农村剧团合并，称五恒剧团，后又称称汤溪婺剧团。1958年底，因汤溪县撤销并入金华市，剧团改属江山县领导，改名为江山婺剧团。“文化大革命”中，被并入县文宣队，1974年恢复建制。该团为婺剧二合半班，能演乱弹十八本和昆腔九本，也演侯阳高腔、滩簧、时调等剧目，戏路宽广，剧目丰富。表演上继承婺剧文戏武做、粗犷强烈的风格。1954年叶金钗参加省首届戏曲观摩演出大会，演《思凡》中的优尼，获奖状。1957年省第二届戏曲观摩演出中，演出徽戏《九件认》(方元改编)，获剧本一等奖和演出奖，叶阿荀获演员一等奖。1959年9月，李友仙演出的《松林斗虎》戏曲舞蹈，被选参加在北京举行的建国十周年献礼演出，并由中央新闻纪录影片制片厂摄成艺术纪录片。该团曾由上海戏剧学院戏曲编导进修班实习排演《三请樊梨花》，饰演樊梨花的青年演员徐筱娜于1960年8月为全省戏曲表演演员工作会议作观摩演出；扮演薛丁山的演员余素娟，于1962年随浙江婺剧团晋京演出，获得好评。该团艺术骨干尚有演员张新棋、陈邱妹、导演邓文辛、乐师叶成风、王海宝。曾自办训练班五期，培养了倪凤仙、方正余、陈更新、姜慧华等新秀。

湖州市湖剧团 前身为同乐湖剧团。1949年，湖州滩簧艺人陈松林、丁秀红、周燕红、童俊勇等组成“湖州小戏班”，演出《借黄糠》、《卖妹成亲》、《孟丽君》等“路头戏”，引起政府重视。1952年8月，文化部门举办湖滩艺人培训班，共四十多人参加学习，并排演了《妈妈结婚》、《天亮以后》等现代戏。同年9月，赴杭参加省物资交流大会演出，省文化局为扶植地方剧种，拨款一万元添置服装、布景，并把湖州滩簧小戏定名为湖剧。回去后，组成合作制的同乐湖剧团。1953年春，参加省少数剧种展览演出，演出传统大戏《百花台》、《姚麒麟负张彩贞》等；省电台录制播放了该团的《卖青炭》、《庵堂相会》录音，《浙江日报》、《当代日报》发表了介绍文章，扩大了湖剧影响。1954年9月，排练《珍珠塔·前见姑》和《庵堂相会·过桥》，参加省首届戏曲观摩演出大



会，得到好评。1955 年，改名湖州市湖剧团，属民办公助性质。许丽娟、方中和为正、副团长。取消幕表戏，建立导演制。省文化局派编剧刘甦协助该团整理、改编传统戏《麒麟带》，在表演、音乐、舞美等方面都作了革新，1956 年参加嘉兴地区戏曲调演，获多项奖。1957 年参加省第二届戏曲观摩演出，获剧本一等奖、演出奖、导演奖、舞美设计奖、音乐整理奖，许丽娟、孙魁英获演员二等奖，徐素琴、王筱芳获表演奖，钱士英获奖状。剧本由东海文艺出版社出版，并收入《中国地方戏曲集成·浙江省卷》。"定情"、"宿店"、"赶路"等选场灌制了唱片。《太湖红浪》、《朱三刘二姐》、《绣鞋冤》、《程咬金智激小唐王》等创作、改编剧目，亦引起较大反响。此外，还移植演出了《龙女牧羊》、《牛郎织女》、《白蛇传》等古装戏和《两兄弟》、《走上新路》、《杜鹃山》、《盘石湾》等现代戏。演出地域也从杭、嘉、湖扩展到上海、宁波、绍兴等地。1970 年剧团解体。1973 年成立湖剧研究小组。1977 年恢复原建制，重新排练了《麒麟带》、《朱三刘二姐》、《珍珠塔》等剧目，到杭州、嘉兴、吴江、松江等地演出。艺术骨干还有导演寿伟生，演员王筱芳、童俊勇、邵雪生等。

温州市越剧团　1952 年，由王湘芝越剧班以及红星、信陵、和平、新协等八个越剧班社合并组成温州市越剧工作团，黄湘娟任团长。1956 年秋，改为温州市越剧团，属地方国营。1959 年，因洞头归属温州市，原洞头县越剧团改名温州市越剧二团，张雪君任团长。1967 年，一团（原温州市越剧团）与二团合并，分两个队演出，先后试行男女合演，经常深入基层演出（见图）。一团（队）演员阵容较强，小生王湘芝、张雪君、陈雪渊，旦脚黄湘娟、邢爱芬、沈根宝，花脸周鹏奎，老生李香琴、费月楼，小花脸黄苗娟、史玉奎以及青年演员王凤鸣、夏丽芬、应镇香、戴巧云、汤丽芬、贾小萍、何菲等，在观众中都有一定影响。导演张明熟谙京、昆表演艺术，能



融于越剧表演之中，导演翁焕新富有创新精神。表演擅长气势、功架。常演剧目有《赵氏孤儿》、《将相和》、《蛟龙扇》等。二十世纪五十年代演出的《秦香莲》久传不衰，“闯宫”一折由黄湘娟和毛佩卿合作，曾参加华东戏曲观摩演出大会作展览演出。吴桐导演的《灰阑记》，1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获多项奖。六十年代上演的《啼笑因缘》，在上海等地演出深受观众欢迎，达二百一十几场。二团（队）则以唱工见长，尹派小生张雪君，行腔优美，深沉婉转，与李珍珍、汤丽芳、张亚蓉、吴海丽合作的《珍珠塔》、《是我错》、《雪里小梅香》、《拜月记》等剧，在上海、杭州等地连演数月之久。1980年省青年演员会演，汤丽芬、李珍珍、贾小萍获二等奖。1982年省首届戏曲“小百花”会演，吴海丽、何菲获优秀“小百花”奖，徐彩燕、周晓芬获“小百花”奖。

杭州京剧团　前身是1952年9月组建的杭州人民京剧团，属民办公助性质。丛树桂任团长，以杭州人民游艺场京剧场为固定演出场所，隶属游艺场。主要演员有鲍毓春、刘云兰、郭德发、陈幼庭等。先后来团短期合作演出的演员有汪筱芳、赵本南、张翼鹏、唐韵笙、艾世菊、毛世来、关盛习等。演出剧目有《大闹嘉兴府》、《姑嫂比剑》、《闹天宫》、《逍遥津》、《法门寺》等。1954年鲍毓春参加华东区戏曲观摩演出，演出《周瑜归天》，获演员二等奖。1955年4月改为自负盈亏。1956年10月改为国营，始改今名。1956年以后，曾连续两年与上海京剧院合作演出。1958年下半年开始，萧闵任团长。先后邀名角宋宝罗、宋义增、张二鹏、赵麟童、陈大濩、李瑛进团。1961年又从中国戏曲学校分配来叶盛华、李玉声、张树林、马可久、周镇邦等青年演员，充实后备力量。1962年秋，陈和平应聘入团。至此，剧团进入鼎盛时期。常演剧目除传统老戏外，尚有《卧薪尝胆》、《于谦》、《林则徐》等新编历史剧以及《白毛女》、《首战平型关》等现代戏。本团创作的现代戏《蟠龙之战》参加1958年现代戏调演，获剧目奖、演出奖。1959年与盖叫天合作，演出《垓下之战》，参演者达二百余人。1962年去沪展演流派剧目，麒派老生赵麟童的《追韩信》、余派老生陈大濩的《击鼓骂曹》、宋宝罗的《斩黄袍》、盖派武生张二鹏的《史文恭》等，均获好评。1965年，排演改编的《花明山》和创作小戏《喜迎春》、《追蛋》参加华东京剧现代戏会演。“文化大革命”中，剧团被“砸烂”而解体。1970年，杭州市“五七”文艺学校招收京剧班学员。1977年毕业后，又重建杭州京剧团，演出《杨门女将》、《苗岭风雷》、《杨开慧》等。在庆祝中华人民共和国建国三十周年时，曾献演自编现代戏《锁龙渡》。1982年剧团撤消。少数演员上调省京剧团，其他人分配到其他剧种或改行。

新昌调腔剧团　前身是由俞培标、王相成等于1952年创办的半职业新艺高腔剧团。1958年10月，批准为新昌高腔剧团，属全民所有制。由唐涓芬任团长，钱章平为副团长兼编导。1969年与越剧团合并，称新昌文艺宣传队。1978年恢复新昌高腔剧团建制。1982年改为现名。新艺高腔剧团初建时，演员均已年过半百，为使调腔后继有人，1957年县文化馆举办训练班，以新艺剧团老艺人为师，分脚传教，学员吕月明（鼓板）、章华琴（正



旦)、陈鹤春(大花脸)、赵月丽(贴旦)、陈雪景(花旦)等脱颖而出。1959年演出于宁、绍、台等地，群众誉称“小高腔”。该团共办训练班五期，培养的艺术骨干有张英正、张彩珍、丁法安、宋根昌、水正槐等。该团还注重发掘、整理调腔剧目和音乐曲牌工作。1957年整理的《卖后宰门》参加省第二届戏曲观摩演出，获剧目二等奖，剧本被选入《中国地方戏曲集成·浙江卷》。1960年至1962年，整理出《赐马斩颜》、《三关斩卞》、《活捉》、《秋江》等，多次赴省汇报演出。改编的《闹九江》、《龙凤图》也获得成功。1963年至1964年，赵培生、楼相堂、杨荣繁、潘林灿、竺财兴等老艺人，呈献家藏抄本和口吐本，编成《新昌高腔传统剧目汇编》和多本《调腔曲牌集》。上演剧目除优秀的传统剧目外，二十世纪六十年代上演《黄埔江激流》、《闯东平》、《三搬石门槛》等现代戏，其中《三搬石门槛》剧本由浙江人民出版社出版。艺术骨干尚有编导钱章平、编剧李济琛、潘肇明，音乐创作方荣璋等。1980年省青年演员会演，丁法安、陈彩珍获二等奖。1982年省第一届戏曲“小百花”会演，潘志明、俞新军获“小百花”奖。

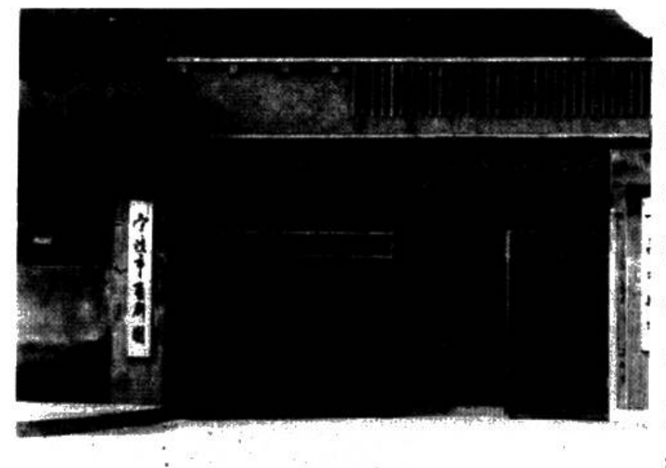
台州乱弹剧团　1952年10月，乱弹艺人俞宝玉聚集流散艺人二十七名，于黄岩路桥南山殿组班，称台州乱弹剧团(见图)。1953年易名为黄岩新芳乱弹剧团，俞宝玉任团长。1954年，批准为半职业性剧团。1956年改为职业性的黄岩乱弹剧团，由政府拨款扶持。1970年调至台州地区，改称台州地区文工团。1982年，划归椒江市，定名为台州乱弹剧团。二十世纪五十年代初期分批招收男女学员，实行男女合演。综合“山里乱弹”和“山外乱



弹”的表演艺术，加以改革、创新。1962年，老艺人全部退休，县文化部门一面派遣卢惠来、韩冬生、许定龙、张华飞等三十名青年演、职员外出学习，一面组织老艺人吐戏，历三年，记录了昆、高、乱、徽等传统剧目一百二十多本（其中八十多本油印成册），唱腔、曲牌二百多首。还特聘何仙钱（艺名“海棠果”）等七名老艺人，向青年演员传教昆剧《长生殿》、《扫秦》等。上演剧目计有经过整理的传统大戏二十本，折子戏十七出，新编大型历史剧《卧薪尝胆》、《金满闹台州》、《双斧记》和大型现代剧《新队长》、《双喜》、《杜鹃山》、《山乡风云》等。其中由该团整理的《斩蛟》、《扫秦》、《闹堂》和创作的《双喜》前后参加两届地区调演，获得好评。艺术骨干尚有编剧章甫秋、吴希茂，乐师李子敏等。1980年省青年演员会演，王富友获二等奖。

武义婺剧团　1952年，以东阳老紫云班流散在武义的部分老艺人为主，组成武义县和平剧团，在该县城乡流动演出。1955年初，东阳五星剧团（二合半班）部分人员又进入该团，于同年5月，履行了剧团登记，定名为武义县婺剧团，属集体所有制性质。1957年浙江省第二届戏曲观摩演出，演出《孙膑与庞涓》，获剧本一等奖、演出奖，孔铭钦扮演孙膑，获演员一等奖。常演的剧目有昆腔《花飞龙》、《翻天印》等二十个整本，和《痴梦》等十四个折子戏；侯阳高腔《打樱桃》、《古城会》、《合珠记》等十八本；乱弹《铁灵关》、《悔姻缘》、《碧玉簪》等三十八本；徽戏《碧桃花》、《九龙图》、《天缘配》、《万寿图》等三十九本以及新编古装戏《孔雀东南飞》、《双阳公主》、《于谦》和现代戏《亮眼哥》、《血榜记》等。1969年，该团与武义县昆剧团合并，称文工团。1976年恢复武义婺剧团建制，改为国营剧团。1978年2月恢复上演古装戏《杨门女将》，暴满四十多场。1982年在省首届“小百花”会演中，傅丽芸、张穗萍获“小百花”奖。主要艺术骨干有演员胡全法、王淑余、刘彩金、王金德、欧阳荣富、欧阳香春、张全福、韩银林、张士荣、孔铭钦、杨金宝，乐队人员李正和、骆加祥，导演杜百清等。

宁波市甬剧团　前身是建于1950年的凤仙甬剧团。1952年11月，改建为宁波市甬剧团，推王文斌、陈立鸣为正、副团长。编演《田螺姑娘》、《罗汉钱》、《金兰弟》、《志愿军的未婚妻》等剧。1954年上演现代剧《两兄弟》，分别参加省和华东区首届戏曲观摩演出，获剧本一等奖、优秀演出奖、导演奖、音乐演出奖，金玉兰获演员一等奖，陈月琴、沈桂椿、黄再生获演员二等奖。1956年改为国营剧团。该团拥有编剧谢枋，导演陆声，作曲李微、李荣根、刘思维，舞美周东昭，演员金玉兰、陈月琴、沈桂椿、黄再生、汪莉萍、筱小民、余盛春、张德元、徐秋霞、黄君卿等。上演剧目有《金达莱》、《草原之歌》、《新生》、《亮眼哥》、《五姑娘》、



《姜喜喜》、《老冤家》、《红岩》、《王鲲》、《金沙江畔》等。《姑娘从此不平静》和《俩妯娌》，分别获得省二届戏曲观摩演出及1958年省现代剧会演的剧本、导演、音乐演奏等奖，1965年《心事》一剧，参加省和华东戏曲现代戏观摩演出。“文化大革命”中，剧团解体，除部分演职员调入宁波地区越剧团，余皆转业。1972年，以张体闻、张天方（编剧）、汪莉珍（导演）、徐秋霞为骨干，招收学员石松雪、杨佳玲、王坚、沃幸康等筹建甬剧队。1977年恢复宁波市甬剧团。1978年，调回曹定英、杨柳汀等主要演员，恢复上演《亮眼哥》、《半把剪刀》、《双玉蝉》、《天要落雨娘要嫁》、《啼笑因缘》；创作演出《三篙恨》，移植《泪血樱花》、《茶花女》、《魂断蓝桥》等剧。1980年，在省青年演员会演中演出《泪血樱花》选场，曹定英获一等奖，石松雪获二等奖，杨柳汀、卓胜祖获三等奖。

浙江昆剧团　前身为朱国梁创办之国风苏昆剧团，主要演员有王传淞、周传瑛等，辗转演出于上海近郊县、苏南和杭、嘉、湖地区。1953年在杭州市登记。1955年年底，在黄源主持下，成立了“浙江省《十五贯》整理小组”，对《十五贯》（一名《双熊梦》）进行改编、重排，获得很大成功。1956年4月改为国营剧团，定名为浙江苏昆剧团，周传瑛任团长。是年晋京演出《十五贯》，毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德等许多党和国家领导人都观看了演出，受到高度赞扬；《人民日报》发表了题为《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》的社论。文化部给予嘉奖，并发文推荐给全国各剧种移植演出。这个时期上演剧目尚有《长生殿》、《牡丹亭》、《桃花扇》、《杨贵妃》、《救风尘》，折子戏《琴挑》、《醉写》、《议剑·献剑》、《写状》、《相梁·刺梁》、《狗洞》、《下山》、《拾画·叫画》、《题曲》及现代戏《红灯记》、《血泪塘》、《奇袭白虎团》、《琼花》等，移植剧目《燕燕》、《三关排宴》等。改编剧目《风筝误》参加1957年浙江省第二届戏曲观摩演出，获剧目、演出、导演、音乐、演员等十二个奖。1962年，该团改称浙江昆剧团。是年，演出贝庚改编的《西园记》，参加江、浙、沪两省一市昆剧观摩演出，后由珠江电影制片厂摄制成彩色戏曲片。该团艺术力量雄厚，演员有“传”字辈艺人周传瑛、王传淞、包传铎、沈传锟、姚传芗，以及原“国风”的苏剧艺人朱国梁、龚祥甫、张艳云、张凤云、张娴、蒋笑笑、舒相骏等；先后来团担任编剧、导演、作曲、舞美设计的有贝庚、诸君、沈祖安、陈静、王瑷、洛地、裘云飞、李庶民、顾亚儿等。此外，又先后培养了“世”字辈演员朱世藕、张世萼、汪世瑜、龚世葵、王世瑶、包世蓉、张世琤、沈世华、王世菊，和“盛”字辈演员王奉梅、陶卫民、陶波等一批后起之秀。“文化大革命”中，剧团解体。1977年6月恢复建制，仍由周传瑛任团长，王传淞任顾问。1980年省青年演员会演，王奉梅获一等奖，马佩玲、陶波获二等

奖。1982年省首届戏曲“小百花”会演，林为林、张志红、邢金沙、孙丽萍获优秀“小百花”奖，孙继红、李公律、余莅杭、程伟兵、胡建华等九人获“小百花”奖。

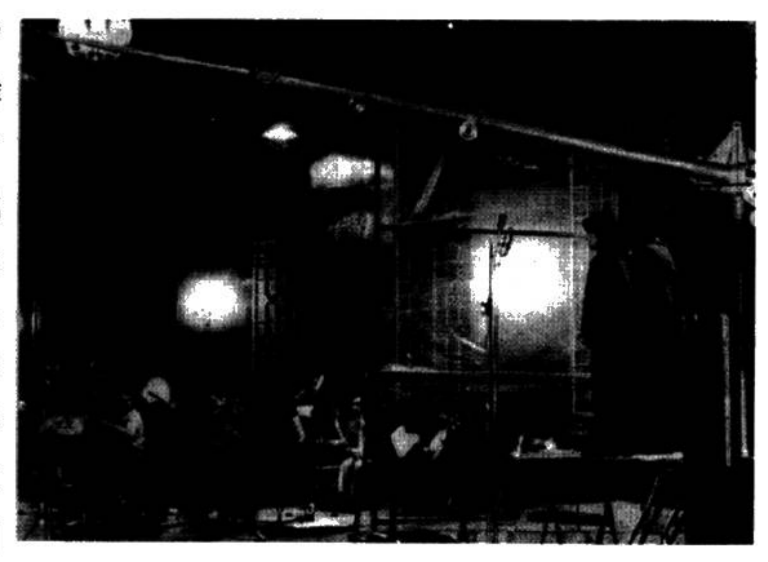
衢州市婺剧团 前身是浦江乱弹金龙班。1951年，更名为新春舞台。1953年，在衢县进行民主改革，改名新春剧团。1954年在衢县登记落脚，更名衢县新春婺剧团。是年，排演《九锡宫》参加省首届戏曲观摩演出，被列为全省推广剧目，王金龙获演员二等奖。1956



年转为地方国营衢县婺剧团。1964年，该团创作和演出的《飞雪迎春》参加省现代戏观摩会演，获得好评。1968年整编成立婺剧、越剧、杂技三合一的衢县文宣队。1971年该团创作并演出《栏边风云》参加省文艺创作节目调演大会。1978年恢复原建制。1980年，吴晓玲参加省青年演员会演获二等奖。1981年改为现名。常演的剧目有《玉堂春》(见图)、《前后日旺》、《奇双会》、《双玉鱼》、《两重缘》、《药茶记》、《紫霞杯》、《九锡宫》、《芦花絮》、《打樱桃》、《山伯访友》等七十多本，并兼演若干徽戏、滩簧、昆剧、时调剧目。主要演员有王金龙、陈石法、方双桃、石有登、张卸土、陈应法、张根奶、徐逢仙、楼冬梅、孔繁英、朱广力、胡哲学、仇广渡、蒋能德、吴晓玲等。导演先后有陈圻、陈新田、张方援。编剧有邬绍良、杨典喜。作曲有何通、黄吉士、琚江泉(兼鼓板)等。剧团曾组织老艺人吐录浦江乱弹剧目近百本，整理编印了《浦江乱弹音乐》一书。

浙江婺剧团 前身是浙江省文工团婺剧队，于1952年底由省文化局从衢州婺剧实验剧团中抽调十二人组成。1953年初，又以金华大荣春舞台(徽班)和省文工团婺剧队为基础，成立民办公助的浙江省婺剧实验剧团。8月中旬，首次赴沪演出《三姐下凡》、《槐荫树》、《打金枝》、《小访友》、《三盖衣》、《李老汉下书》、《水擒庞德》、《借扇》、《雪里梅》、《五台会兄》等十个剧目，以剧目丰富、声腔优美、表演富于乡土气息而引起华东、上海文艺界人士的关注和好评。1954年，由周越先、周越芗主演的《槐荫分别》，参加华东区戏曲观摩演出，分获演员一、三等奖。1955年底，婺剧训练班和实验剧团合并，在杭州成立全民所有制的浙江婺剧团。为保持剧种的地方特色，旋即将团部移驻金华。先后任团长的有陈平、卢

笑鸿、周越先、徐东福和郑兰香。建团后，集中力量抓表演队伍和剧目建设，对婺剧高、昆、乱、徽、滩簧的传统唱腔进行发掘整理，并对舞美进行革新。1957年在浙江省第二届戏曲观摩演出中，《黄金印》、《送米记》、《马前泼水》等获剧本一等奖、剧本奖和优秀演出奖、演出奖；徐东福（丑脚）、徐汝英（花旦）、周越桂（小生）获演员一等奖，李朝梭（老生）、徐仙芝（老旦）及新秀郑兰香、葛素云、严宗河、王惠芬获演员二等奖。周越先、鲁桂春、王方中获导演奖。陈金声、胡克英获配曲奖，阳郎获舞美设计奖、张小牛获乐师奖。常演的传统剧目还有《三姐下凡》、《槐荫记》、《雪里梅》、《借扇》、《打郎屠》以及移植改编的《杨八姐游春》、《磨豆腐》、《光普卖酒》等。1959年，组织婺剧老艺人集中吐授老戏，发掘、记录了大量剧本、唱腔、脸谱和服饰纹样等资料，整理、编印成册，出版了《婺剧徽戏音乐》等。失演多年的表演场面和特技，经过多方挖掘和探索，使之重放光彩，如《昭君出塞》中的“行军走马”，《打郎屠》中的“三跌头”开打，《挡马》中的“踢剑接剑”、《米糷敲窗》中的“甩冠咬发”，《僧尼会》中的“耍珠”和“颤脸”，《断桥》中的“跌扑”、“蛇步”和群塑场面等。还组织民间艺人创办了戏具工场，专事婺剧戏装、盔头、道具和灯光布景的制作。1960年3月18日，毛泽东主席观看了《牡丹对课》后，接见了郑兰香等演职员，肯定了剧本的改编和演出。1962年10月，该团吸收了金华市婺剧团和江山婺剧团少数演员，以《三请樊梨花》、《双阳公主》及《断桥》、《牡丹对课》、《米糷敲窗》、《僧尼会》等晋京演出，周恩来、朱德、董必武、陈毅、贺龙等中央领导在中南海及国务院小礼堂观看演出。11月20日，周恩来总理在中南海接见了演职员，赞扬在《僧尼会》中饰小和尚的吴光煜“演活了”，并誉称《断桥》是“天下第一桥”。在京期间，先后应邀与北方昆剧院、中国京剧院、总政文工团、东方歌舞团等作艺术交流。还移植、改编了《红霞》、《琼花》、《凉亭会》等现代戏，在唱腔和表演上为古老剧种如何表现现实生活作了种种尝试。1965年1月，以《双红莲》参加华东区戏曲现代戏观摩演出，获得好评。1970年，剧团改名为金华地区婺剧团。1977年恢复浙江婺剧团建制。《三请樊梨花》、《双阳公主》、《黄金印》等大戏及一批优秀折子戏重新上演，其中《僧尼会》、《牡丹对课》、《断桥》、《挡马》拍摄成电视片，由中央电视台列入国庆三十周年汇映节目，新编演的《西施泪》由长春电影制片厂拍摄成舞台艺术记录片（图为拍摄现场），向全国发行。



嘉兴专区越剧团　前身为上海复兴越剧团。1952年至嘉兴一带演出。1953年隶属

嘉兴市。1955年春改为嘉兴专区中心越剧团。1956年改称现名，并由集体所有制改为全民所有制。邢竹琴、幼素娥、叶绍奎任正、副团长。1958年，随嘉兴专署机关迁往湖州。1959



年分为一团、二团。一团为女子越剧，演文武传统戏为主；二团为男女合演，编演现代戏为主。"文化大革命"中被撤销。1978年恢复原建制。主要演员有邢竹琴、幼素娥、于素莲、支维永、叶绍奎、朱顺庆、张金月、虞忠花、屠雪娟、孟玲玲、邵云鹏、李伟勇等。导演有周剑鹤、王瑗、施鹤庆、朱敏，武功教师屠顺见，作曲段一辉、顾家华，舞美沈玉林。编、导、音乐、舞美力量较强。上演剧目有《陆文龙》、《屈原》、《谢瑶环》、《白蛇传》、《杨门女将》、《青虹剑》、《双阳与狄青》、《何文秀破镜重圆》、《张四姐闹东京》、《叶香扮巡案》等传统戏以及顾锡东创作的《争儿记》、《银凤花开》、《山花烂漫》、《复婚记》、《三摆渡》、《凉亭会》等新编剧目和现代戏。《争儿记》为省内外许多剧团搬演，仅嘉兴地区就有二十四个剧团演出达一千六百多场，观众一百多万人。《山花烂漫》于1965年1月参加华东戏曲现代戏观摩演出，获得成功，《文汇报》、《解放日报》撰文推荐，中国戏剧家协会上海分会举行座谈会。称其"从本子、立意、题材、结构、语言到演出，都有水平"。剧本发表于《收获》杂志。演出实况摄成电视舞台记录片，主要唱段录制了唱片。后根据中共中央华东局及省文化局的指示，以浙江省戏曲现代戏演出团的名义，赴江苏南京、无锡、常州、苏州等地演出，受到当地党政领导和群众的欢迎和赞扬。《复婚记》于1981年2月参加省现代剧调演，获剧本一等奖和优秀演出奖、导演奖，青年演员李伟勇获优秀表演奖，朱小牛、马捷、于嘉获表演奖。主要演员兼团长

邢竹琴，受到多次表彰，先后出席1956年全国优秀文艺工作者群英会、1960年全国“三八”红旗集体，“三八”红旗手会议和全国教育、文化、卫生、体育、新闻和社会主义建设先进单位和先进工作者群英会。1980年省青年演员会演，李伟勇获一等奖，于嘉获二等奖。

宁波市京剧团　前身是1955年4月由同心、合心京剧团合并后组成的合心京剧团。1956年10月改为今名。张信海为指导员，先后担任团长有的韩树棠、毕春桂等人。主要演员有筱毛豹、韩素兰、周云山、王佑春、王君培等。除上演传统戏外，曾先后演出历史剧《文天祥》、《张苍水》和现代剧《焦裕禄》、《董大妈》等，获好评。尤其是由包华执笔改编的《枪挑小梁王》一剧，由著名老生筱毛豹饰演宗泽，文武兼备，唱做俱佳，深受观众欢迎。1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出，获剧本二等奖；筱毛豹获演员一等奖。该团重视网罗和培育人才，1958年，吸收上海、江西的一批演员；1961年起办京剧训练班，聘请上海及本团的老艺人任教，培养了韩鹏飞、俞渭春等一批新秀。1968年解体。1970年，韩鹏飞等十几个演员成立宁波地区“五·七”京剧训练班。1975年下半年，以该班为基础，成立宁波地区京剧团，吴滨任团长。1980年参加浙江省专业剧团青年演员会演，韩燕明在《雁荡山》中扮演孟海公，获演员一等奖；陈美莹在《宇宙锋》中扮演赵艳容，获演员二等奖。

武义县昆剧团　前身为宣平县桃溪镇乡绅徐文鳌办的民生乐社。最早为清宣统元年(1909)创办的昆曲坐唱班“儒琴堂”，民国二十三年(1934)国民政府民众教育馆为纪念孙中山诞辰而搬上舞台演出，改名“民生乐社”。1955年10月，成为宣平县昆剧团。1957年宣平县并入武义县，遂改为武义昆剧团。该团是中华人民共和国成立以后唯一的金华昆剧专业剧团，拥有一批功底较扎实的老艺人，如花旦何时光、吴有富，小生郑梦兰，小丑盛元清、张荣照、大花吴德金、徐四连，三花何增土、老生徐五连，副末陶致富，作旦何苏芳，花旦徐秀明，正吹陶振通，鼓板徐三连等。其中盛元清扮演《十五贯》中的娄阿鼠，吴德金扮演《渔家乐》中的梁冀，徐秀明扮演《哑背疯》中的老头和少女，何时光扮演《珠宝行》中的钱氏都各具特色，各有绝招。以后又从省艺校分配和自己培养了一批青年演员，如正旦(后改小生)周竹芳、陈金燕，武旦潘剑娥，小生汪铭明，武丑陈子春，大花陶远升，二花陶顺岳，小丑徐国灿，武生章智鹤，老生江智定，老旦徐丽群等。该团演出剧目以武戏、神话戏为主，多为大戏、连台本戏，主要有《双珠凤》、《飞龙凤》、《取金刀》、《九曲珠》、《金棋盘》、《火焰山》、《野猪林》、《通天河》、《翻天印》、《双珠球》、《白蛇传》、《铁冠图》、《十五贯》、《渔家乐》、《荆钗记》、《长生殿》、《摘桂记》、《桂花亭》、《千秋鉴》等传统本戏和《珠宝行》、《打郎屠》(见图)、《水漫



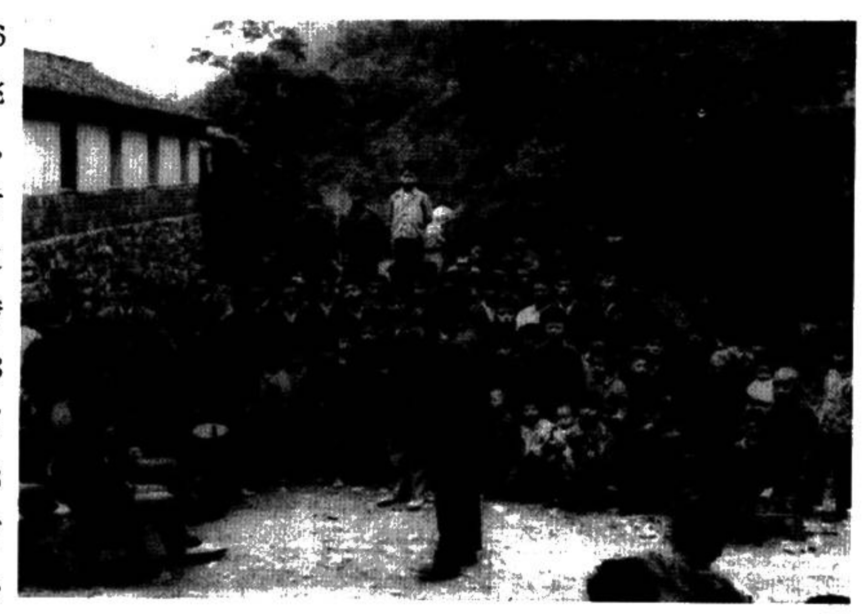
金山》、《痴梦》等折子戏、小戏。此外，还移植演出了《沙家浜》、《红灯记》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《红霞》、《琼花》、《血泪荡》、《烽火桥头》、《黛诺》等一批现代戏。1957年《珠宝行》参加浙江省第二届戏曲观摩演出，盛元清获表演二等奖，何时光获表演三等奖。1962年参加在苏州举行的三省一市昆剧会演。1969年“文化大革命”中与武义婺剧团合并，改为武义文工团，演京剧“样板戏”。1976年底，婺剧团恢复建制，昆剧团没有恢复。

杭州越剧团 1956年2月，由“江南”和“蜜蜂”两个民间职业越剧团合并组成。同年10月，经杭州市政府批准为国营剧团。佘惠民为团长，俞玉萍、张琴娟为副团长，徐志昌为政治协理员。1958年4月，该团带《关不住的姑娘》、《一日千里》等剧和部分小演唱节目赴京，在天安门广场和前门车站广场作宣传演出，轰动了首都，并受到周恩恩来总理的接见。《人民日报》于4月26日发表了题为《要创作更多的短小文艺作品》的社论；文化部颁发了《关于专业艺术团体应该在城市街头进行演出的通知》(见图)。1959年，分一团和二团。1960年，二团并入杭州实验剧团，不久，实验剧团取消，又恢复原称。1961年，一、二团合并，仍称杭州越剧团，王桂君任支部书记兼团长，徐志昌、张琴娟、俞玉萍为副团长。1968年“文化大革命”时解散。1978年由徐志昌、张琴娟、高爱娟负责重建，开始男女合演。1979年9月，分男女合演队和女子越剧队。主要演员先后有：张琴娟、俞玉萍、安素芳、罗姮芳、汪如亚、王颐玲、邢素芳、高爱娟、赵碧云、朱心敏、陈秋月、赵金麟等；编导陆高平、汤学楚、傅昊平、李光耀、王一志、罗建中；作曲田晓东、汪汝涛、卢怀蟾、马浩芳、章瑞棠；舞美设计陈天问、俞德明等。该团十分重视剧目建设。早在成立之初，即召集前辈艺人陶素莲、相朝林等吐戏，记录成册，保留至今；并移植、改编了《碧玉簪》、《春留人间》、《玉蜻蜓》、《沈清传》、《江姐》、《红茶花》、《春到人间》等。1978年以后，演出了《蕉帕记》、《苏小小》、《花魁女》、《兰亭会》、《于无声处》等一批新编、改编剧目。在上海、江苏、山东、江西、福建、安徽等地演出，都深受欢迎。其中，《玉蜻蜓》演出达五百余场，《苏小小》由上海唱片公司灌制了唱片。



余姚姚剧团 前身为1953年2月成立的余姚滩簧小组，由黄承炳、胡家良、刘芙蓉等十七名老艺人发起组成。1954年，吸收叶庆苏、费凤鸣、胡永弟、胡秀纹、朱明亮、陈秀娟等青年演员参加，为合作性质的演出团体。其间，整理演出了《打窗楼》、《采石榴》、《水作》等传统小戏，并移植上演了《白毛女》、《小二黑结婚》、《志愿军的未婚妻》、《樟河湾》等现代

戏，观众反映良好。1956年9月，被批准建立余姚姚剧团，由黄承炳任团长。着重编演现代剧目，先后有：《半夜鸡叫》、《青春之花》、《搭壁拆壁》、《错进错出》、《凤凰桥畔》等。1958年，移植现代戏《红色四明山》，连演三年不衰。1963年5月，赴沪演出《红灯志》及《朝外货》、《雷锋》



等，受到好评，《红灯志》由中国唱片社灌制了唱片。1969年8月剧团被撤消，部分成员并入县文艺宣传队，改唱京戏。1976年12月，恢复姚剧团建制，移植了《江姐》、《祥林嫂》、《星星之火》等剧目。1980年省专业剧团青年演员会演中，寿建立获二等奖。1981年，该团以《烦恼的喜事》参加省现代戏调演，获剧本二等奖、舞美设计奖，演员寿建立、朱月娟、韩追娣、胡永弟、胡秀纹等获表演奖。现任团长沈守良，师承余姚滩簧老艺人商福祥。该团坚持面向农村，经常深入山区演出（见图），1958、1959两年连续被评为省先进单位，群众誉为"四明山上一枝花"。《浙江日报》作了题为《以农村为主要阵地、以农民为基本观众》的报道。1964年2月，在全国场、团规划会议上介绍了上山下乡事迹。1981年12月，参加全国农村文化先进集体和先进工作者表彰大会，荣获文化部颁发的农村文化艺术工作先进集体奖。先后在该团工作的艺术骨干尚有编剧黄诏、导演陈忠孝，舞美设计张宝华等。

金华市婺剧团　1956年秋，由原金华市民生剧团改建而成，为集体所有制。团长胡吉光。1959年7月，金华县撤县并市，原划归地区实验剧团的金华县婺剧团并入该团，演员阵容更为整齐。"文化大革命"中该团被撤消。1978年恢复原建制。主要演员有大花胡吉光、楼美奎（女），老生徐锡贵、张汝金、金琴香（女），老外沈明春，花旦张学文、朱芸香、倪志萱，小生高兰馨（女）、许秋峰、李永兰，小花叶根先。1978年恢复建制后的演员有李安平、孙旭霞、唐雅文、祝其刚、杨利生、朱福龙、贾关聪和导演王伟章等。1982年参加省首届戏曲"小百花"会演，学员周跃英获优秀"小百花"奖，李月秋、王小平、宋健丹获"小百花"奖。该团拥有萧昂、李骅、王杰夫等编剧人员，改编、创作了《碧桃花》、《二度梅》、《花钿错》、《雁门关》、《大闹春满园》、《探女》、《杨八姐闹幽州》、《断桥》、《夜考》等一批剧目。其中，1961年的《杨八姐闹幽州》连演一千余场，上海唱片厂灌制了唱片。1962年10月倪志萱、李永兰、朱珠凤主演的《断桥》参加浙江省婺剧代表队赴京演出，享誉京华。1964年、1965年，《夜考》参加省和华东区现代戏观摩演出，获得好评。

宁海平调剧团 前身是1956年上半年创办的三门县平调演出队。由于多数艺人来自宁海、奉化，1957年夏归属宁海县领导。1960年1月改为地方国营象山平调剧团（当时宁海与象山并县）。沈煜生为指导员，杨先达为团长。后恢复两县建制，改称现名。1960年夏，周明礼、邬学熊、陈昌勋、朱小树等九人组成“抢救传统和挖掘剧目小组”，挖掘记录了传统剧目三十五个和部分音乐曲谱，刻印成册。1961年9月，县文教局举办有团外老艺人参加的“抢救平调艺术展览会”，杨光达、葛时烟、林以奎分别表演了“耍牙”、“一马双鞍”、“抱瓶滑雪”；奚阿囡表演了“吕布登高台”；何三春、葛时烟表演了“纺纱”和“吃粥”口技；刘乾木、邵肯堂表演了丑脚“雀步”等特殊身段。该团常演剧目有传统剧《金莲斩蛟》、《鸳鸯带》、《朱仙镇》、《双龙锁》、《火烧白雀寺》、《北湖州》、《御笔楼》、《打铜台》、《孔雀袍》、《赠锦裘》、《双合缘》、《卖菜吐红》、《碧玉簪》等二十余部；移植剧目有《白蛇传》、《卧薪尝胆》等，创作改编剧目有《为奴隶的母亲》及近代历史剧《王锡彤》。主要艺术骨干有编剧徐忠杰、杨东标，导演袁锡芳，音乐邬汝砺、陈涛、王林火等；主要演员王正宽、刘兴官、刘邦瑞、王万里、应文元、顾美凤、刘翠青、郑振珉等，尤以武行脚色较强，拥有刀马旦杨凤仙、胡万香、鲍玉英，武生王金启、陈汝华，武丑钱行正等（见图）。“文化大革命”时被迫停演，资料及服装焚毁，仅留十四人组成文艺宣传队，余皆调离。1978年8月，恢复原建制，重排《劈山救母》、《三请樊梨花》。1980年，杨东标根据《金莲斩蛟》新编神话剧《银瓶仙露》，获省剧协1980年度剧本奖，刊登在1982年《戏文》第二期。是年8月，叶全民、蒋玲波在省青年演员会演时，演出《斩蛟》一折，分获一、二等奖。1982年9月，艺训班学员陈亚娟、夏永娟在省首届戏曲“小百花”会演中获“小百花”奖。



嘉兴市锡剧团 前身是由陈菊林、吴雅童、殷宝童三户常锡文戏艺人在民国三十四年（1945）组成的三友常锡剧团。1950年4月来杭、嘉、湖、宁、绍及舟山等地演出。1955年在嘉兴市登记，为集体所有制。陈菊林任团长。1956年批准为地方国营剧团，改称现名。1962年改为集体所有制。1970年撤消。1978年冬恢复。主要演员有陈菊林、陈杏珍、白玉芬、殷宝童、吴雅童、宋元昌、孙天能、冯阿越、金霞雪、吴祥珍、周正勇等。编剧谢鸣，导演魏楚君，舞美设计魏子岗。演出传统剧目有《珍珠塔》、《双珠凤》、《孟丽君》、《梁红玉》、《卖妹成亲》、《白娘娘算命》、《庵堂相会》、《双推磨》、《牛郎织女》等；现代剧有《枯木逢春》、《红岩》、《寻儿记》等。1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出的《卖妹成亲》和《白娘娘算命》分别获剧本一、三等奖，导演奖、演出奖；陈菊林、白玉芬、孙天能、宋元昌、孔一也均获演员

二等奖，陈杏珍获奖状。

昌化越剧团　原为上海文华越剧团，1956年下放到天目山区昌化县。团长张湘卿（小生）出身于高升舞台，曾长期和筱丹桂合作。随团来昌化的主要演员有：旦脚虞忠花、徐桂兰、梁红玉，小生黄明君、周素琴，老生陈少芳，老旦汤桂凤，丑脚筱宝宝等。该团长期活跃于本县深山冷岙，为山区人民演出，并积极辅导农村剧团。1959年秋，演职员们脚穿草鞋，肩背背包进入从未见过戏班的昌北山区演出，使山区群众深受感动。1959年冬，根据本县真人真事的素材，创作和演出大型现代剧《杨立贝》，参加1960年春嘉兴专区现代剧会演，获创作、演出、导演、舞美四项奖状。1962年冬，剧团回上海汇报演出《杨立贝》，受到好评。《解放日报》、《文汇报》、《新民晚报》刊载多篇文章评论推荐该剧。中国戏剧家协会上海分会也为《杨立贝》演出召开座谈会。上海越剧界人士说："七年一出《杨立贝》，已非昔日旧文华。"此剧在上海连演一百二十六场，观众十二万多人次。不久，由上海天马电影制片厂改编为故事片《血碑》。1960年，昌化县撤消，剧团被并入临安县越剧团。

杭州杭剧团　成立于1957年，由杭州春秋杭剧团、江苏宜兴群谊杭剧团合并而成。1957年8月，参加省第二届戏曲观摩演出，《兄弟义抢生死牌》获剧本三等奖和音乐整理改编奖，演员卢影湘获二等奖，关丽莺、朱凤艳、应宝童、陈剑秋获三等奖。1958年改为杭州实验剧团杭剧演出队。为振兴杭剧，杭州市文化局调集文艺骨干一百零八名，于1961年3月重新建立杭剧团。组团后，确定"挖掘、继承、丰富、提高"的建团方针，借鉴京、昆的表演手法，吸收杭滩音乐，排演了《双下山》、《断桥》、《昭君出塞》、《貂蝉拜月》、《狸猫换太子》等原杭滩曲目。试验演出后，得到专家的热情支持。随之创作移植了《银瓶》、《李慧娘》、《革命家庭》等剧，"文化大革命"中被撤消，人员遣散，资料遗失。1973年曾成立杭剧改革组，录制唱腔资料，杭剧团迄今未恢复。



宁波地区越剧团　1959年10月，宁波专员公署（辖今宁波、绍兴、舟山三地区）为兴办一个专区级的重点越剧团，以嵊县艺术院越剧一团（原新昌越剧团）为基础，抽调专区所属各县越剧团的优秀中、青年演员和艺术骨干，组建全民所有制的宁波专区越剧团。唐嘉善为团长，筱湘卿等为副团长。主要演员有筱湘卿、魏凤仙、黄香娟、沈申儿、章素芳、孟群亚、费绿姣等。上演剧目有《杨门女将》、《越剧姐妹》、《潘杨讼》、《云中落绣鞋》、《江姐》、《孟丽君》等。花旦黄香娟主演的《杨乃武与小白菜》，连满数百场。1969年冬，宁波地区革命委员会为演出"样板戏"的需要，抽调宁波市越剧实验剧团、宁波市甬剧团等单位中的部分演员充实该团，扩建成一百二十人的宁波地

区毛泽东思想文艺宣传队。1970 年春，又抽调宁海平调剧团一些主要演员和武功演员，强化大演“样板戏”的阵容。1972 年定名为宁波地区越剧团，试验男女合演。陆续演出过《奇袭白虎团》、《杜鹃山》、《沙家浜》、《平原作战》等剧。主要男演员有杨柳汀、王金启、卓胜祖、王利棠、孙常遇、张伟忠等，女演员有鲍玉英、吴红霞，虞秀玲、周艳芳等。艺术骨干尚有编剧孙蒋龙、王信厚，导演邢艳芬，作曲刘思维、李微、童昌元、鲍茂功，舞美周东昭等。1978 年 9 月，著名演员毛佩卿等返团工作，为剧团排戏(见图)。恢复上演《齐王斩后》等古装戏，累计演出近千场。1980 年，排演《拷红》，参加浙江省专业剧团青年演员调演，吴芝芬(饰红娘)、张伟忠(饰张生)获二等奖。1981 年，小戏《会亲》获浙江省现代剧调演剧本三等奖和演出奖。

诸暨西路乱弹剧团　1961 年，浙江省文化局支持诸暨县抢救西路乱弹，拨款二千元，由诸暨县文化馆组织老艺人金红茂、李才标、王天目、王昌成、金培康、梁松泉、王茂堂、王乃换等，排演《双阳公主追狄青》，颇受观众欢迎。1962 年 4 月，正式成立诸暨西路乱弹剧团，王天目任团长，李才标任艺委会主任，边奠夫为驻团干部。同时招收学员二十五名进行培养。花旦蒋桂凤、郭幼霞，小生宣梅红，老生吴金勇，刀马旦杨艺芳，大面陶根宝等脱颖而出，首演《双贵图》，即获好评。该团重视乱弹剧目的发掘，边尊夫主持记录、整理了传统剧目一百八十余出，其中属西路乱弹的有八十出；张健坤主持记录、整理了乱弹音乐、曲牌等。此外，在化妆、脸谱等方面也作了探索。上演剧目有《双贵图》、《日旺牌》、《双鱼坠》、《紫微亭》、《九件衣》、《药茶记》、《大名府》、《散潼关》等传统戏，《于谦》、《百花公主》等新编历史剧以及《社长的女儿》、《红灯记》、《芦荡火种》、《补锅》等现代戏。1965 年 8 月，与诸暨越剧团合并，成为县文工团二队，仍演西路乱弹剧目。11 月，老艺人全部退职，部分人员转业，分别前全团合影留念(见图)。



舟山地区越剧团　1965 年 5 月由荣艺、集艺、朝民三个越剧团合并而成。荣艺越剧团于 1951 年建于上海。1956 年 2 月批准为国营剧团。5 月，迁往岱山县，1960 年隶属舟山

地区，更名为舟山荣艺越剧团，团长唐月萍，编剧言秋士，导演文谷，主要演员唐月萍、陶瑞娟、应丽芬、周玲芳、徐春凤、任小棠及青年演员杨孝星、钱银花。该团创作、改编的剧目有古代剧《闯宫铡美》、《望江亭》、《铁弓缘》、《寻亲记》、《宇宙锋》、《关汉卿》、《风尘英烈传》、《宝刀歌》、《宋江杀惜》、《磨豆腐》和现代戏《海菊》、《年青一代》等。其中《海菊》在1958年省现代戏会演中，获优秀剧本、优秀演出诸奖。是年10月、11月，诗人田间、戏剧家田汉、梅兰芳在舟山、杭州观看了《海菊》的演出，均给予肯定和热情鼓励。集艺越剧团的前身为高升舞台，1950年建于宁波，演出于舟山一带。1951年归属定海，更名为定海集艺越剧团。1960年与普陀县群艺越剧团合并。胡一笑、魏银凤先后任团长。擅演《慈云走国》、《薛丁山征西》及《杨家将》等以武打见长的连台本戏。创作剧目有《碧海扬帆》等。主要演员科班出身居多，有魏银凤、鲁芳桂、屠法香、王素娟、黎帼英、屠云卿、陈秀芳等。魏银凤擅演《叶香盗印》和《窦娥冤》，鲁芳桂擅演《双枪陆文龙》、《狮子楼》，屠法香擅演《包公打銮驾》。在1954年及1957年省戏曲观摩演出中，魏银凤获演员一等奖和二等奖。朝民越剧团于1952年建于上海。1956年1月批准为国营剧团，5月迁浙江嵊泗县。1960年隶属舟山地区。团长韩子实。演出剧目主要有《近洋争雄》、《雷锋》、《墨子救宋》、《人面桃花》、《三看御妹》、《蛟龙扇》等。编剧为李世庭，主要演员有董云芳、林一枝、筱月樵、陆杏花、贺意珍，导演李有锦、钱婉如等。三团合并成立舟山地区越剧团后，分设两个演出团，陈杏芳、贺意珍、应丽芬、屠云卿分任正、副团长。主要演员有唐月萍、林一枝、周玲芳、陶瑞娟、童云芳、李啸云等。1972年5月，改组为舟山地区文工团，先后编演了《塘边风波》、《渔港》等小戏。1978年6月，恢复原建制。主要演出剧目有《雏凤凌空》、《三看御妹》、《孟姜女》、《宝刀歌》等。1980年省青年演员会演，支松琴、林卿华获二等奖。1980年7月招收男女学员二十四名，举办训练班，为期三年，本团老演员徐春凤等任教师(见图)。结业后，充实该团。



浙江京剧团　1968年8月，浙江省革命委员会以原杭州市京剧团为基础，调集宁波、嘉兴、温州京剧团部分人员，建立《智取威虎山》和《红灯记》两个剧组，并举办全省各剧团业务骨干参加的样板戏学习班。后又从省属剧团中抽调部分业务人员，组成二百多人的浙江省京剧团。孙杰、赵平原、王雪任革委会正、副主任。主要艺术骨干有老生宋宝罗、陈大濩、赵麟童、张建新，武生张二鹏、鲍毓春、李玉声，旦脚李瑛，陈和平、叶盛华；编导诸君，导演李双英，琴师陈学诗、谢绍骥、潘道行，司鼓林瑞权、缪金芳，舞美胡建新等。1973年，该团先后接纳了北京戏校毕业生、省艺校京剧班毕业生以及由上海调入的青年演员，同时



陆续调进编剧谭伟、陶冶、孙伯阳、徐沙，导演朱云鹏、钮骠，作曲何直伟等，以增强力量。建团后，先后上演了《海港》、《奇袭白虎团》、《杜鹃山》、《平原作战》、《八一风暴》（见图）、《蝶恋花》等现代戏，曾轰动一时。1978年，又陆续恢复上演了《白蛇传》、《海瑞罢官》、《佘赛花》、《日月雌雄镖》、《猎虎记》、《秦香莲》、《武松》等一批保留剧目以及《枫树湾》、《济公火烧凤凰岭》、《孙悟空三过通天河》等改编新戏，得到一些老观众的好评。1980年，该团以《伐子都》、《闹龙宫》、《击鼓骂曹》、《武松打店》、《吊金龟》等参加浙江省青年演员会演，朱幼琪、陈建强获一等奖，王琏、郑学盛、董力、任德浦、张学浩获二等奖。1981年10月，该团以改编剧目《孙中山》参加浙江省现代戏调演，获剧本二等奖、演出奖；龚玲玲、郑学胜、李玉声、叶盛华获表演奖，林瑞权获司鼓乐师奖。

丽水地区越剧团　前身是1970年建立的丽水地区文工团。曾演过歌舞、话剧、京剧、歌剧等，也演过越剧。由于演员大多来自地区各县越剧团，演京剧、歌舞等没有功底，且观众偏爱越剧，至1979年，地区文化局决定专演越剧。当年秋季，浙江省文化局将省艺术学校越剧班一部分毕业生分配给地区，地区文化局又从丽水等县抽调了部分越剧艺术骨干进团。从此专演越剧，定名为丽水地区越剧团。曾先后排演《谢瑶环》、《西厢记》、《蝴蝶



杯》、《情探》、《双凤冤》、《狸猫换太子》、《血溅玄武门》（见图）、《巾帼奇男》、《冒尖户的故事》等。1980年浙江省青年演员会演中，徐水银、颜丽华分别获得二等奖。1982年浙江省首届戏曲“小百花”会演中，吕碧云、徐聪娟分获小百花奖。

1982年浙江省戏曲剧团一览表

(已立团志者,未列表内)

剧团名称	原名	组建年月	剧团团长	历年主要艺术人员	备注
萧山县越剧团	杭州市联友越剧团	1950	陈哈哈 黄月奎	陈哈哈 冯丽娟 周香妃 吕鸣凤 吕玉卿 刘慧君 黄月奎 筱巧巧 杨吉娟 魏珊琴 张银娣 王敏	
临安县越剧团	临安专署实验越剧团	1951		袁艳秋 朱莲花 金小红 袁玉卿 范笑笑 刘士芳 王琴莲 吴益群 胡月耕	前身为宁波甬江越剧团
淳安县越剧团		1953	吴鸣根 杨桂花	邵芝凤 陈阿早 汪全贵 沈叶根 吴鸣根 戴文英 徐雨珍 倪廉正 杨桂花 韩林英 叶秋莲 鲍梅桂	前身为遂安县胜利越剧团、淳安县新安越剧团、并吸收建德县明声越剧团演员组成
富阳县越剧团	富阳县专业戏曲培训班	1954	丁珍玉 周学成 陈宝康 唐宝珍	陈书君 鲍云仙 何娟娟 王秋月 张美娟 占小梅 胡伟君 王宪红	前身为富阳城北业余剧团
余杭县越剧团	余杭县建新越剧团	1955	茅桂兰 杨小楼 陶显玲 张国根	汪小桢 杨淡风 茅桂兰 吴强 俞忠尧 沂德华 鲁丁 胡爱华	前身为余杭县众艺越剧团、德清县新立越剧团合并组成
萧山县绍剧团	杭州实验剧团绍剧队	1961	陈连奎	詹延明 来黎明 高国珍 金玉毛 陈连奎 史大乔 郭骏	
建德县婺剧团		1962	徐锡贵 项金芳	项金芳 汪月英 许朝榜 陈明根 严先来 王素霞 施秀英 杨关兴 王少辰 叶芸辉 吴阿古	该团原系浙江戏曲学校婺剧班师生共五十九人组成
桐庐县越剧团		1965	倪雪芳 丁菊香 孔爱卿 应勇发	丁菊香 邓翠云 王宝应 单仰萍 谢群英 陈雪萍 许志英 兰玉珍 石丽萍	由1950年建立的桐庐民艺越剧团,以及杭州新六越剧团几经易名后,于1965年合并而成

（续表一）

剧团名称	原　名	组建年月	剧团团长	历年主要艺术人员	备　注
建德县越剧团	建德越剧一、三团	1965	屠桂飞 高爱娟 花月珊 尉少秋	姚水花　花月珊　高爱娟 盛　奕　俞东海　章月椿 史水根　傅　礼　尉少秋 胡小红　俞燕敏	一团原为上海合力越剧团。三团原为杭州天然越剧团。1958年曾更名为新安江越剧团
平湖县越剧团	平湖雄壮越剧团	1954	黄世钰 蒋月芳 蒋　愔	蒋月芳　孔天华　杜志玲 吴美华　张剑芳　屠芬芳 罗妹妹　葛影虹　蒋　愔	前身为1943年成立的大利女子越剧班
嘉善县越剧团	光明越剧团	1955	励鹏飞 曲世惠 叶仲青	章爱华　潘碧虹　俞玉梅 励鹏飞　侯芳奎　徐金宝 张惠民　王跃庭　高　遂	1955年由新艺、五星两个越剧团合并而成
桐乡县花鼓戏剧团		1959	陈振华 浦炳荣	沈叙发　浦炳荣　屈娟如 张金宝　黄娟秋　朱瑞仙	前身为1952年在原崇德县文化馆帮助下建立的爱民花鼓戏小组
桐乡县越剧团	崇德东方红越剧团、桐乡新光越剧团	1955	俞芬芳 钱文芳 李月英	张剑芳　新艳秋　戴志萍 钱之芳　谢素芳　陈东琳 雷月春　鲍菊芬　徐志芳 李月英　茅威涛　熊红霞	东方红越剧团与新光越剧团在1958年两县合并后仍分团演出，1978年始建桐乡县越剧团
海宁县越剧团		1957	陆建华 邱桂芳 王国鉴	王玉英　邱桂芳　程妙英 陈少卿　徐惠芳　叶笑笑 张克勤　韩丽娜　邹水云 冯　亮　贾新华　徐　为	1957年由联艺、联新两越剧团合并而成，并设青年队。1970年撤消。1978年4月恢复
海盐县越剧团	民乐越剧团	1951	陈　钦 王岳萍 张子良 姜振庆	陈君敏　薛子文　钱向阳 方文魁　周曼英　唐庆林 蔡杏娟　俞宝珍　尉梅丽 莫凤霞　颜燕青　吕　明	前身为1950年在上海组成的培德越艺社
嘉兴地区京剧团		1975		卞韵良　程月明　吴素艳 沈云芳　陆彩娟　张俊臣 禹政红　冯立坤　汪林弟 吕　奇　沈玉林　阮泉华	由嘉兴市红旗京剧团、湖州市京剧团、吴兴县京剧团等于1975年合并建成
嘉兴市越剧团	嘉兴县文宣队	1970	朱顺庆 杨友生	周映红　施鹤庆　韩祖康 朱玉昌　邵云鹏　许兰贞 葛幼英　袁世敏　周月英 张美君　张　薇　王一明	前身是嘉兴县星火越剧团，在“文革”中被撤消
安吉县越剧团	联升越剧团	1950	郑霞静 裘月莲 钟明华	钟明华　孟玲玲　钱笑笑 裘爱宝　郑霞静　沈哈哈 沈爱珠　吕娟凤　孙玉梅	1958年曾改称安吉县越剧二团

（续表二）

剧团名称	原　名	组建年月	剧团团长	历年主要艺术人员	备　注
长兴县越剧团	湖州市万里越剧团	1953	徐文君 金其林 梁学仁	徐文君　傅静香　朱月萍 徐笑笑　马俊明　林玉珍 杨学梅　吕惠英　谢晓红 徐小凤　张胜超　王剑秋	前身为上海长征越剧团
湖州市越剧团	湖州越剧团	1980	陈帼香 吴　澄	张敏华　俞建华　江　瑶 徐　枫	
温州市京剧团	五星京剧团	1951	张松亭 林瑞文 刘隐笙	刘隐笙　陈冰华　刘　源 钟松碧　沈　沉　缪达源 张少春　程效良　徐洪林 陈海华　丁烈华　章金弟	前身为1949年前在温州城区演出的金福连、大三庆等职业戏班组成
苍南县京剧团	温州红旗京剧团	1952	胡岩童 林桂春 黄成忠	胡岩童　王国亭　何玉菊 黄少鹏　胡云鹏　郑旭华 黄成忠　杨丽云　张和琴 周方明　胡宗义　陈锡清	前身为1951年6月组建的金福连班，1955年落户平阳县，1981年划归苍南县
平阳县越剧团	人艺越剧团	1955	商小红 项麟童 陈剑秋	陈剑秋　金婉贞　项麟童 商小红　钱麟童　郑旭华 鲍　超　陆鸿芳　倪　宣 诸黄振　费锡昌　杨小云	人艺越剧团系1955年在萧山县组成，1956年6月在平阳落户
瑞安县越剧团	诸暨民力越剧团	1955	张鹤鸣	王金娥　宋月琴　高艳平 钱培芳　龚光亮　陶慧敏 王晓聪　戴玉兰　何海燕 曹挺岳　黄树棠　曹庆森	该团1955年在诸暨组成。“文革”中被改为文艺宣传队。1979年改越剧团
泰顺县越剧团	泰顺县文艺工作团	1958	董天泽 胡启华 黄汉城 王贻森	童笑如　俞雪艳　周雪芳 陈小秋　陈佩秋　吴　桐 张泰来　叶德和　叶子明 吴美芳　修晨静　夏林花	
洞头县越剧团	洞头县文艺宣传队	1969	陈后良 马海平 陈华绿	陈后良　汪国防　周桂生 宋丽萍　张雪萍　洪继云 金培珠　苏友林　马海平 魏淑芳　施玉凤　陈钦璋	1979年8月始更名为洞头县越剧团
衢州市越剧团	嵊县刻云剧团	1950		陈月红　陈梅凤　袁金凤 许小红　杨亚清　俞水珍 朱日臣　汪秀琪　周卓然 彭卫云　陈笑蓉　吴　电	该团1951年8月定居衢县
开化县越剧团	胜利越剧团	1951	金华均	黄珠芳　筱莲芳　邵彩凤 何菊英　钱琴舫　钱雅莲 俞珍珠　陈少春　陈伟苏 刘高汉	为原鹤凤、彩凤、民生、同春等四个舞台部分人员于1951年在开化组成

（续表三）

剧团名称	原　名	组建年月	剧团团长	历年主要艺术人员	备　注
缙云县婺剧团	拥和剧团	1951	梅子仙 王景春 黄爱香 丁鹏飞	王景春 梅子仙 李亨攀 王德银 黄爱香 施玉芸 郑秋群 胡金水 吴慧玲 柯　芳 吕爱英 吕海华	以处州乱弹“子仙班”为主，联合“缙东”、“宏广”两个永康徽班组成
遂昌县婺剧团	松阳红旗婺剧团	1952	方福金 包建国 王学源 华　俊	舒爱花 李仙良 杜阿妹 倪竹林 叶芳华 方福金 俞大苟 占建新 徐微微 傅少程 王郁秋 柴国强	①前身系钱春福舞台 ②该团老艺人管光荣、王阿饭、方涌清曾应邀到安徽徽剧团教戏
遂昌县越剧团	文艺工人越剧团	1952	周月卿 阙守满 单松林 黄彩琴	鲁素琴 史筱梅 张桂春 黄彩琴 陈祖英 闻人焕明 叶彩英 单爱华 王富老 裘庆华 刘宗鹤 筱小金彩	原为班主制的中华舞台，活动在福建政和等地
龙泉县越剧团	劳动剧团	1952	陈尧贵 尤樟花 项猷平	邓笑天 王菊花 陈尧贵 徐梅芬 胡炳康 卓云飞 徐丽娟 王红已 王爱芬 陈金良 叶根昌 李　冰	原在福建省政和县组成，1952 年来云和落户
丽水县越剧团		1950	王顺兴 孙英秋 叶香娟 耿如盈	邢素霞 谢天翼 耿如盈 许春生 李晓丽 胡建丽 尚　毅 翁萍萍 陈竹子 胡美华 吴少华	前身是 1948 年王昌明组建的宣平菲菲剧团，以演昆剧为主，兼演越剧、京剧
青田县越剧团		1955	刘礼松 张宗印 徐培茗	张秀珠 姜美丽 刘化催 王玲珠 赖玉翠 陈静秋 杨彩萍 叶剑虹 张宗印	该团原系建国初期业余戏曲活动骨干组成
云和县越剧团	杭州工农越剧团	1957	尹思忠 陈碎兰 许佩玉 孙　亮	张艳芳 李文英 金雅红 许佩玉 王彩苗 金妙花 林　桂 潘盖蓉 钱丽文 张文奎 钟丽燕 张莫虎	该团原为景宁县越剧团，后改为丽水县越剧二团。1962 年始归云和县领导
义乌县婺剧团	江西玉山婺剧团	1953	胡顺流 俞秀兰	经金莲 俞秀兰 钱阿美 金巧玲 盛剑光	前身是金华徽班徐乐舞台，1955 年 5 月在义乌县进行登记
永康县越剧团	永康县实验越剧团	1954	梁碧云 马云松 庄高明 戴先觉	梁碧云 筱秀贞 吕连良 竺仙芝 吕菊花 王水花 许曼丽 韩　平 马文超 徐樟焕 戴先觉	原为 1952 年在温州成立的和平越剧团

(续表四)

剧团名称	原　名	组建年月	剧团团长	历年主要艺术人员	备　注
浦江县婺剧团		1973	李华珠	黄志立　周盛和　杨家新 傅舟涛　吴玲玲　黄笑君 吴宪从　张智慧　张若康 楼小胖　金岳珊　吕春虎	前身为浦江县文宣队
诸暨县越剧团	杭州新艺越剧团	1951	陈彩娟 丁桂芳 屠艳凤	陈彩娟　白玉琴　屠艳凤 赵招琴　刘宝英　王惠芬 钱惠丽　盛建丽　赵雅笙	前身为1951年由陈彩娟、冯百仙等人在杭州创办的新业剧场
绍兴市越剧团	绍兴群力越剧团	1951	张月芳	筱白玉林　金艳秋　钱水云 钱招娣　张月芳　金菊芳 筱湘卿　傅琴香　罗恒娟 张雅芳　汪金凤　陈筱珍	前身是高升舞台的第三代，称小高升或新高升，老板裘光贤。越剧为主，兼演京戏
新昌县越剧团	新昌群力越剧团	1951		蒋雪芹　陈明明　罗水娟 王玲君　何莉莉　吴秋瑾 俞爱妃　吕晓琴　林　丁 吕家香　石永彬　赵小珍	1961年原新昌越剧团上调宁波地区后，以留下的部分青年演员和戏校学员重建
上虞县越剧团	文光剧团	1951	钱丹芳 张芳娟	钱岳峰　筱梅招　钱月芳 张芳娟　张杏娟　徐彩娟 马湘君　高月琴　钱芳桃 张惠民　俞祝兴　周振兴	前身为以陶素莲为首的“素莲越剧团”
黄岩县越剧团	黄岩人民越剧团	1950	赖筱兰 施雪娟 舒海棠 符正卫	钱松琴　赖筱兰　筱秀贞 张雪萍　冯国英　林绍妹 施伯凤　张志远　高友娟 蔡爱玲　舒锦霞　周小云	前身为1950年建立的大溪舞台，1951年曾改称黄岩新民越剧团
三门县越剧团	三门人民剧团	1950	俞琴娟 陈梅珍 竺玉珍 陶玉香	张云标　黄炳文　董碧玉 钱增尧　俞琴娟　蒋梅珍 竺玉珍　周岳香　叶丽云 张丽华　黎爱平　章云楼	前身为本县章思静为班主的鸣莺剧团与来自嵊县的越光剧团于1950年合并建成
温岭县越剧团		1951	张子夜 吴纪海 罗昌云 陈彩霞	金文娟　吴玉香　李碧霞 陈彩霞　潘夏琴　蔡小娇 韩燕萍　曹迪斐　陈　欣 赵　舜　柳红巨　陈　岳	该团系由本县城关、泽国、大溪等地业余剧团演员组成。1982年温岭越剧二团并入
仙居县越剧团	仙居城关新越业余剧团	1954	沈婉如 应妙琴 裘桂芳	裘桂芳　顾　影　张梅芳 王丽娟　丁云云　王碧云 钱贤卿　王伟平　张　声 韩士根　金烈芳　潘善梅	该团于1958、1960、1979年三次从嵊县、黄岩、乐清、金华等地调入部分演员

（续表五）

剧团名称	原　名	组建年月	剧团团长	历年主要艺术人员	备　注
天台县越剧团	上海更胜越剧团	1956	朱素芳 朱诚铭 毛蝴蝶	毛蝴蝶　罗恒娟　朱素芳 范　萍　蒋凤鸣　王静波 童菊凤　王敏英　徐艳萍 王小敏　周笑天　徐爱武	该团为上海支援浙江的八个越剧团之一，1956年到天台县落户
玉环县越剧团	上海光海越剧团	1956		杨佩芳　孙孝英　沈爱花 陈珊明　王玉凤　颜金香 徐艺君　颜佩丽　马　骤 林思韬　李仲达　费庆根	该团为上海支援浙江的八个越剧团之一，1956年到玉环县落户
慈溪县越剧团	和合姐妹越剧团	1950	张秀英 胡笑笑 陈珊岳 方维岳	胡笑笑　张少鹏　张秀英 丹桂红　袁素贞　陈雅莲 张惠君　岑宝珠　陈丽君 王　岚　胡丽央　周美龄	
余姚县越剧团	群力剧团	1951	张水英 朱秋华	叶彩金　杨鸿芳　戴仁花 张水英　朱秋华　戚爱珠 谢婉珍　章慧芳　颜　瑛 邵亚娟　戴志娟	原为余姚县文化馆以大化舞台为基础，吸收本县籍在外地客串演出的流动演员组成
镇海县越剧团	大喜越剧团	1952	王斐花 张南琴 黄志政 张　曦	王飞花　张廷凤　张南琴 张南仙　竺桂英　郑凤姣 俞燕珍　竺鹏飞　魏秀珍	
奉化县越剧团	曙光越剧团	1955	凌香娟 蒋红玉	蒋红玉　徐玉凤　郑华玉 杨春光　王建华　董晓蕾 邬月星	前身为1953年创建的红玉姐妹越剧团
象山县越剧团	象山越剧一、二团	1960	吕嘻嘻	尹瑞芳　陈梅芳　张亚萍 董柯娣　吴巧燕　蔡　莹 萧亚萍　平慰祖　胡既未 纪顺利	前身为原上海精华越剧团及象山友联剧团合并建成
鄞县越剧团	鄞县文宣队	1978	罗永康 汪审树 周时奋 李钦祥	徐洁明　刘芸萍　李钦祥 陈国均　石　丁　杨振宇 盛元龙　唐维宝	
岱山县越剧团		1978	陈允恭 董明亚	姚员文　董明霞　何赛飞 密冰霞　叶佩芬　杨建儿 陈允恭　包汝龙	前身是1970年建立的文艺宣传队

（续表六）

剧团名称	原　名	组建年月	剧团团长	历年主要艺术人员	备　注
普陀县越剧团		1979	高永土	孟群亚　陈燕红　蒋晓敏　王卫国　支　涛　张依军　徐兰芬　梅安才　孙　敏　朱人民　王国柱	原为普陀县文艺宣传队，1979年吸收原群艺越剧团部分演职员参加后，始改名为越剧团
定海县越剧团		1979	陈鼎校　钱婉如	童云芳　潘勇亮　筱月樵　陆杏花　应惠珠　乐彩珍　陈伊娜　陆舟敏　陆玲娜　王志萍　杨永隆　管一星	前身为1971年建立的县文艺宣传队，1979年吸收原朝民越剧团部分艺术骨干后始定现名
嵊泗县越剧团		1979	邵德士　陈秀芳	邢美钗　沈素球　林菊如　洪　英　陈亚敏　陈秀芳　白爱凤　傅国璋　孔　艺　李佛裔　周志良	前身是1970年建立的县文艺宣传队

票房与业余剧团

中华人民共和国建立以前，浙江戏曲业余组织分为坐唱班和舞台班两类，名称有：曲社、奏、堂、坐唱班、斋堂班、太子班和票房等。

曲社为杭、嘉、湖地区昆曲爱好者的清唱组织，偶尔也化妆登台串演。在清乾隆年间，嘉兴府属各县文人，即有清唱组织，名曰："奏"。据项朱树《古禾杂识》载，当时嘉兴有名为紫云、凌云、遏云的清唱组织。道光时有锦云、鼎云、仙云及魏圹（今属嘉善县）的九成奏，均为一时杰出者。平湖唱曲，元明间行腔拍板，宗海盐腔，所度皆一支数段。至清同光年间，则有唱全出并带白者，其宫谱则宗嘉兴"兴工"。杭州则称"堂"，道光、咸丰间有万福堂、全福堂、增福堂、增庆堂等。光绪至辛亥革命后，杭、嘉、湖各地文士、缙绅、曲家仍相与组织曲社。嘉兴有怡情社、南薰社；平湖有啸云社、友声社、南社；海宁有永言社、谷音集；桐乡有陶社。杭州有金玉堂、鸿秀堂、鸿寿堂、秀华堂以及宜社、雪社等。度曲家今知有海宁王欣甫，濮院（今属桐乡县）刘富梁，海宁徐凌云，平湖钱南扬，杭州陆艾园，嘉兴庄一拂等。至三十年代，各地曲友常互相邀请，聚会于嘉兴南湖烟雨楼、海宁盐官等地，引吭高歌，尽兴数日始散。四十年代末，老化凋零，活动锐减。唯嘉兴歌板师兼笛师许鸿宾，宗海盐旧腔余绪，创"金声奏"，招收弟子，活动延续至"文化大革命"初期。

坐唱班为金华、衢州、严州、处州等旧府所属农村和小集镇的农民、小商等自娱的演唱

组织，又名十响班，也叫锣鼓班。一般由十人组成，少者九人，多者十二人，有笙、琵琶、三弦等管乐和弹拨乐。大都以自然村为组成单位，学唱都在晚上，活动以本村本乡为主，参加庙会斗台时例外。金华地区农村群众十分喜爱十响班，据调查，从十九世纪末到本世纪四十年代，不论山区平原，几乎每村都有，至今有些县仍很普遍。如金华千人安只有七十多户的一个小村就有两个班，一个三合班，一个昆腔班。罗店一带就有罗店、大源、山口冯、桥里方、后溪何、黄山头、西是等十多个班。这些地区的十响班唱的大多是徽戏，以折子戏居多。其次，昆腔班也不少，也有唱滩簧、乱弹的。高腔在东阳比较流行，为侯阳高腔。此外，还有少数唱多声腔的十响班，如千人安有个三安班，能唱昆腔、高腔、徽戏、乱弹、滩簧、时调等六种声腔。十响班是一支为群众喜闻乐见的业余、自愿、小型、多样、节约的群众自娱组织，有时也应约就近演出。有人写诗赞道："十样响器一担装，吹拉弹唱在家乡；流风余韵传婺俗，艳说当年民乐堂。"

坐唱班在杭州唱杭州滩簧的，又名"安康"。在台州名"词调"。人员大多为十人左右，按生、旦、净、丑等固定行当，自弹自唱，演员多为有文化的市民。除自娱外，还应婚、丧等红白喜事前往演唱，除膳食外，也收红包。坐唱班甚受观众欢迎，演员被尊称为"先生"。绍兴、宁波等地的坐唱班名斋堂班，唱调腔，一般均有做工考究的"馨摊"。这是一种专用的演出设施，在桌子靠墙一边，立一木雕的亭台，亭台两柱上刻有斋民楹联，木雕人物等。"馨摊"可以拆卸，演唱者执乐器坐在里面演唱，便于赶庙会。"馨摊"有取名绍雅轩、驻云轩、韶武轩等。嵊县、临安、富阳等地的坐唱班叫文书班，唱的笃戏（越剧）曲调，乐器主要为胡琴、鼓板，三、五人即可坐唱，多为越剧早期剧目。

太子班大多由十响班发展而成。十响班是坐着唱，太子班是上台演。由于组织形式不同，人员配备也不同，太子班前台十五人（少数班有多至十八人者），后台五人，头箱（盔头）一人，二箱（服装）一人，三箱（刀枪把子）一人，火头（炊事员）一人，打杂一人，总共二十人，仿照大班编制，演出以大戏为主。太子班置办行头的费用一般都是自筹，向戏班买旧行头，修补而用之；也有富有者出资办的。现知较早的太子班为清同治初年创办的遂昌毛春聚班。清末至民国年间，发展较快，遍布浙西南农村，有名的太子班可以与职业剧团相媲美，毗邻村镇，争相邀请。民国三年（1914），东阳郭宅香后殿某太子班演出时，有郭郁甫者书戏台楹联云："家传耕读，乘闲时扮作生旦净丑；戏作君相，结局后仍是士农工商。"这是太子班的写照。

票房，大都创于京剧盛行的民国年间，由城市、集镇的商人、银行职员、公务员、律师、医师等出资组成以自娱，也有由邮局、盐业局或民众教育馆举办者。票房一般均自置行头，聘请专业戏班艺人或名角指导，偶亦与职业艺人联袂串演，并常为赈灾举行义演等。有名的票房有嘉兴南湖票房、禾社票房；温州的珊珊票房、正谊票房；杭州两浙盐务局票房及药

业、纸业票房、中国银行票房。其中有的技艺颇高，声誉亦盛。如二十世纪三十年代初由《浙江商报》主编许廑父主持的商业学校俱乐部票房，票友有丁东初、潘上元、陈大葰等，许廑父之演技唱功，魏福孙的琴艺，曾博得梅兰芳的赞誉。民国十八年梅来杭演出《打渔杀家》等戏，因缺少理想的老生，竟邀该票房陈大葰为之配戏，一时传为美谈。抗日战争爆发，杭州等城市先后沦陷，票房亦随之停顿。仅当时省会丽水、龙泉、云和等地，尚有票房活动，如丽水有新生平（京）剧社，龙泉有剑川京剧社及浙江省社会服务处、浙江省"新生活运动"促进会所属的两个业余京剧团。

业余剧团是在中华人民共和国建立前后，我省城乡各地在欢庆解放、土地改革、抗美援朝等运动中，办起的业余文艺团体。从扭秧歌、唱革命歌曲、小演唱，到各种戏曲、话剧，什么都演。五十年代初，有些小集镇的文工团、剧团演出了《白毛女》、《王秀鸾》、《血泪仇》等大戏，还有自编的大、小戏，如嘉兴演出的《公审地主》、《劳动发家》，绍兴演出的《六老虎》，衢州演出的《恶霸陈牧》等。职工、农民作者张中强创作的《货担下乡》、费昭珪创作的《一篮草子》，谢乃才创作的《追蛋》等，在省内外产生了影响。这时期的业余剧团，一般都以青年为主，以砍柴、养鱼、种地等收入充作活动经费，深得当地干部、群众的欢迎。五十年代中期，不少业余剧团上演古装大戏，有的被邀去邻村、外乡演出，并收取少量的化妆费。有的业余剧团开始聘请流散艺人教戏。到1957年底，全省农村、小集镇业余戏曲剧团近九千个，城市、工矿业余剧团近七百个。1958年大跃进中，不少业余文艺骨干被抽到公社，办起了半脱产的公社文工团，基层活动反而减少。1959年至1961年，国家处于经济困难时期，业余剧团活动大部分停顿。1962年国民经济开始好转，业余剧团也逐渐有了生机。有些地方开始出现大演古装大戏的倾向，有些农村业余剧团向职业化、半职业化发展。1966年"文化大革命"开始后，文艺团体均遭浩劫，业余剧团也大多停顿。"文化大革命"后期，有些业余剧团开始学演《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等京剧"样板戏"。中共十一届三中全会后，广大群众渴望观看传统剧目，业余剧团纷纷自动组合演出。被长期禁锢的群众喜爱的大批优秀剧目得以再现于舞台。此时的业余剧团比较精练，在演出质量、管理水平等方面，均有明显提高。仅金华地区就有八百多个，它们在各村镇新建的影剧院里大显身手，受到观众的欢迎。我省工矿、农村业余剧团演出的艺术形式大多为越剧、婺剧、绍剧，但各地也都有一些业余剧团演出本地特有的地方剧。此外，一些古老的剧种如高腔、昆曲等由于老艺人的传教，得以在一些农村业余剧团中得到保存。各地业余戏曲剧团都有一批受当地群众赞誉的优秀演员，有的被直接输送到戏校、专业剧团，如上海昆剧院著名旦脚梁谷音、浙江越剧团男演员梁永璋、浙江婺剧团著名丑脚吴光煜等，都是此中的佼佼者。

兰溪金家昆剧团　农村业余剧团。团址在兰溪市建设乡金家村。据传，在清乾隆年间，苏州一周姓艺人来村教唱昆曲，无乐器伴奏，站立清唱，称"立唱"。乾隆中叶，始配乐

器，改为坐唱班。道光末期，又延师教唱，树班登台。因村内有童、邵二姓，取班名为“童邵和”。戏班由本村农民组成，由童南屏主持，白天生产，晚上学戏，闲聚忙散。为不耽误农事，演员由少年充任，称“小鬼班”。光绪年间，金华知府邀至府城演出，赏银质奖牌一枚，并赠“芃兰式谷”匾额一方，悬挂祠堂内。金家村附近有一庙会，五年轮值演戏一次，该班也五年招收一次小演员，立为定规，长期不变，此年称为“大年”。常演剧目有《火焰山》、《折桂记》等本戏和《三战吕布》、《拷梅》、《花荡》、《断桥》、《训子》、《山门》、《思凡》、《借扇》、《伏虎》、《佳期》、《凤阳花鼓》等折子戏。1949年，庙会消亡，“小鬼班”也随之停演。至1959年重建，定名金家昆剧团，改由青年演出，男旦改为女旦，以老带新，向专业剧团看齐。1961年，聘请伍竹庚来团执教，一年内，学会大戏十一个，小戏十三个。上演的传统剧目有《十五贯》、《风筝误》、《飞龙凤》、《花飞龙》、《金棋盘》、《蝴蝶梦》、《墙头马上》、《白蛇传》、《孙悟空三打白骨精》、《九曲珠》、《通天河》等本戏和《花报·瑶台》、《僧尼会》、《接旨·打擂》、《打花鼓》、《三月三》等折子、小戏。由于该团长期为群众演出，成绩卓著，1960年1月，严龙相代表金家昆剧团出席全国教育和文化、卫生、体育、新闻方面社会主义建设先进单位和先进工作者代表大会，荣获国务院颁发的奖状及奖品。“文化大革命”中，服装、道具、剧本被毁，剧团停顿。1978年，重组剧团，自筹资金，自制服装、道具，再度聘伍竹庚父子任教。翌年，在金华地区农村业余文艺会演中，《悟空借扇》获演出奖，演员童景相、童玉琴亦获奖。

韶武轩　上虞斋堂班。主要唱绍兴乱弹。清光绪十年(1885)上虞丰惠镇谢家村谢福佩出资购置乐器，聘林斋为教师，创办斋堂班，名韶武轩。谢又重金雇聘名匠，雕刻“馨摊”一套，在丰惠五子台门内摆宫演奏。“馨摊”的雕刻水平和演唱技艺，均博得观者赞赏，被誉为全县第一流的班会。此后，韶武轩演唱曲目多达三十余本，计有：《大赐福》、《庆寿》、《夺魁》、《调财神》、《掘藏》、《朱买臣劝学》、《兄弟劝农开荒》、《贵妃醉酒》、《昭君和番》、《玉麒麟》、《倭袍》、《三国志》、《天缘球》、《轩辕镜》、《高平关》、《忠孝传》等绍兴大班剧目。抗日战争期间，韶武轩已拥有五十余人，其时，绍兴大班桂发舞台至丰惠演出，韶武轩请艺人王桂发指教，化妆登台演出。后得孙炳富的资助，从绍兴大舞台购来全套行头，请艺人施炎标、徐六法、钟岳亭分任前后场指导，发展为业余戏班。抗日战争胜利后，每逢春节都在本村演出或外出演出，凡有迎神赛会则拼班演出。直到1951年仍有演出活动，不久即散班。

兰溪樟坞业余三合剧团　农村业余剧团。兼演西吴高腔和西安高腔、昆剧、乱弹。前身为清同治初年专唱昆曲的喜庆会坐唱班，后经昆剧艺人王天林传教，增添《山门》、《伏虎》等二十八出昆曲。民国七年(1918)，兰溪盛行二合班。该团先后邀请包品玉三合班艺人江和义，胡卸奶教唱《槐荫分别》、《鲤鱼记》等高腔戏，并租借行头作短期登台演出。民国二十八年与同村协庆会坐唱班(唱徽戏)合并，称集庆会三合班。八月，与老艺人江和义订立养老合同，延请他长期住在樟坞教戏，招收十三至二十岁的青年二十余名，学艺演出。后

因演员逃避壮丁外流而一度停演。民国三十四年抗战胜利后恢复演出。1955年改为半职业性的集庆三合剧团，"文化大革命"中停止活动。先后办团者有金开兰、金坤荣、金柏河；主要演员有金永松、金坤祥、金聚坤、金松琴、金志良、金山莲、金庆尧等，老乐工金开兰，箱房金秋喜。上演剧目有西吴高腔《鲤鱼记》、《青梅会》、《白兔记》，西安高腔《合珠记》、《葵花井》、《太平春》、《槐荫记》、《芦花絮》，昆剧《金棋盘》、《别母射箭》、《训子下书》、《九龙柱》，乱弹《白鹤图》、《碧湖州》、《三仙图》、《忠孝全》、《黄金塔》、《拾玉镯》、《马超追曹》、《昭君和番》、《浪子踢球》、《打花鼓》、《罗通扫北》、《逼上梁山》等。

怡情曲社　业余昆曲社。民国九年(1920)，由嘉兴昆曲爱好者徐怡声、蒋抚情发起组建。成员有王怡然、周敏人、陈启城、庄小山、沈公达、李炳元、高玉衡等。聘笛师许鸿宾授曲。唱腔为有地方特色的"兴工"，以慢声缀度见功夫。社址设在嘉兴张家弄寄园内。每次唱曲(称为"同期")都在烟雨楼举行。如逢喜庆佳节，也例必举行唱曲活动。民国二十五年"七夕"，由上海啸社的居逸鸿发起，怡情曲社作东道主，在南湖举行一次盛大的昆曲清唱集会。参加者有上海的平声曲社及桐乡、乌镇、硖石、平望、淞江、平湖、嘉善、杭州等地的曲社曲友。是日，从清晨始，直唱至次日拂晓，演唱折子戏四十二出。民国二十六年抗日战争爆发后解体。

金华山口冯以成乐社　又名山口冯太子班、同乐舞台。业余婺剧戏班。二十世纪二十年代金华山桥乡山口冯村即有两堂锣鼓班(坐唱班)。至三十年代，因成员老化，活动锐减，名存实亡。民国二十六年(1937)春，由本村方桂荣、冯志仁、陈金声等十余名青年，重建新锣鼓班，取名以成乐社。由本村老班中的老乐工和寓居本村的老艺人汪海水义务任教，并得众多名师指导。经四个月的习艺，学会了花头台及《百寿图》等八个折子戏和一些"走街"曲牌。在同年八月中旬紫岩殿庙会上首次演唱亮相，获得观众好评，信心倍增。此后学新戏、置乐器，不断参加各地庙会演唱活动及应邀去毗邻乡村演唱，于是声名大振，即酝酿组建太子班。民国二十七年下半年正式成立山口冯太子班，班名仍沿用以成乐社。成员达三十余。两年内，学会大小剧目五十多个，多为徽戏和滩簧戏。有《龙凤阁》、《千里驹》、《万里侯》、《反昭关》、《后金冠》等大戏，亦有《逼写・泼水》、《貂蝉拜月》、《断桥》、《赠钵・收妖》、《赵五娘》("别家"至"糟糠"五折)、《僧尼会》、《活捉》、《和番》、《芦林》等滩簧折子小戏。因上演剧目丰富，演员阵容整齐，扮相俊美，唱做俱佳，不收戏金，各地竞相邀演，活动地域遍及金华、兰溪、浦江、义乌一带农村，声誉斐然。山口冯太子班并为专业剧团输送了人材，冯志仁、方桂荣、陈金声三人后来进入专业婺剧团，成为艺术骨干。该班于民国三十七年停止活动。

珊珊票房　京剧业余戏班。民国二十二年(1933)，温州京剧爱好者张子畴、刘克西、姜绮文、周德波、胡不归、张作桢、唐继永等发起组建三三票房。民国二十六年间，改名珊珊票房，借用民众教育馆部分房舍作活动场所。成员为工商界、文教界人士、店员及小公务员

达三四十人。其中有须生周德波、林兆芬、林惠君；青衣、花旦陈佩玉、曾淑贞；大面杨文通、冯式如；小生丁成龙，小丑余培芝，老生张作桢，老旦赵葆生，武旦吴宗达等人。请宁波籍老鼓师钱洪发司鼓，张子畴与刘克西操琴。民国三十一年间，宁波名票沙意华来温州电报局工作，能戏颇多，应"珊珊"同人之邀，加入票房后，常与陈佩玉合作演出《四郎探母》、《游龙戏凤》等戏，珠联璧合，博得观众的称赞。珊珊票房多次为地方公益事业募捐义演，民国三十年秋曾与正谊票房联合举办慰劳抗日军属、献机运动等公演。民国三十一年秋为筹募建造大礼堂经费，进行为期月余的演出，有票友马驹影，丁园森、徐宛军、谷颠庸等加入串演，先后演出《起解·会审》、《失》、《空》、《斩》、《汾河湾》、《贺后骂殿》、《法门寺》等数十出。三十年代，沪上名角竞相来温演出，"珊珊"票友均给予支持，协助安排生活，解决各种困难，并多次同台合演，结下深厚的情谊。民国三十三年九月，日军第三次侵入温州，珊珊票房停止活动，后未恢复。

玉岩松阳高腔剧团　松阳高腔业余剧团。以松阳县玉岩镇周安村为基地。1949年夏，由前辈艺人徐鸿元、周官根、符硋德、叶樟根等人组班。招收新学员十多人。初名联乐班，后改名新声班。村民自愿献款集资，以二百五十斤稻谷作为开办费。经过三个月的培训，学会《班超留任》、《火珠记》、《八仙桥》、《三状元》、《贺太平》等剧目，农历九月在本村吴祠戏台开红台。1953年7月，在县戏曲艺人训练班期间和白沙岗班合并，定名为松阳高腔剧团。1958年息鼓停演。1978年秋，在县文化部门支持下，重新成立了以周安、玉岩等村庄的一批中年艺人为主体的业余高腔剧团，从此开始男女合演。1980年县文化局命名为"玉岩松阳高腔剧团"，主要艺术骨干有吴大水、吴陈俊、吴利法、吴关远、吴关海、叶章喜、符永保等。由吴大水、吴陈俊分别担任正、副团长，恢复上演了传统剧目《夫人戏》(见图)、《拜刀记》、《鲤鱼记》、《合珠记》、《贺太平》、《造府门》、《摇钱树》、《赐神剑》、《耕历山》、《黑蛇记》、《卖水记》等十六个正本和《判乌盆》、《三世因果》、《祁老颁兵》、《三闯辕门》、《奔走樊阳》、《五台会兄》、《良桥分别》、《拿夫造城》、《班超留任》、《老包水牢》、《安安送米》、《全呆卖布》、《大团圆》、《卖棉纱》等十四个折子戏。其中代表性剧目《夫人传》由名艺人吴陈俊主演陈真姑，演出盛况不减当年，深受山区人民喜爱。每年冬春两季，坚持在松阳、龙泉、遂昌、丽水、武义等毗邻山区巡回演出。经过艺术培训和演出活动，涌现出吴关俊、洪永娇、吴关妹、吴永明、吴陈基等一批较好的青年演员。此团至今尚存。



金中婺剧研究社　婺剧业余剧社。金华中学（今金华一中）自二十世纪二十年代始，即有金华戏（即婺剧）业余剧社活动。由教师、学生、工友自愿结合组成。每逢节日，登台演出。1949年秋，剧社在教师谭德慧参加和指导下，正式定名为金中婺剧研究社，制有社徽（见图），并演出新戏《打王狼》和《逼上梁山》，率先进行戏曲改革。当时金华文化主管部门在组建金华专区戏曲改进委员会时，指定该社派代表参加，并担任委员。剧社还派人帮助周春聚班和徐乐舞台排演新剧。此后，金华地区各戏班亦受该社影响，纷纷改称婺剧团，婺剧之名由此产生。研究社的成员有谭德慧、方海如、倪金洪、林关金、严宗河、何贤芬、田成效等。其中大部分成员，离校后即从事专业戏曲工作，后多成为戏曲界较有成就的编导和演员。1950年，因大部分骨干参加地委文工团而停顿。



嵊县赵马业余越剧团　建于1950年春，以嵊县崇仁区春联乡赵马村为基地。费昭祯为团长。经费以群众集资和青年捕鱼、砍柴、开荒等方法解决。曾演出大型现代戏《王秀鸾》、《嫁衣恨》、《刘胡兰》以及越剧小演唱《王大娘补缸》、《送夫参军》、《组织起来为丰收》、《解放童养媳》、《剿匪保家》等。1953年，青年演员费昭珪编演的现代小戏《一篮草子》，文化部以优秀剧目向全国推荐，剧本发表于《浙江文艺》、《中国青年》，并由浙江人民出版社出版单行本。费昭珪出席全国青年业余作者代表会议。1956年，演出传统戏《狸猫换太子》、《三看御妹》、《珍珠塔》、《王华买父》等。1958年，易名"崇春宣传队"，编演了歌颂本地劳动模范事迹的小戏《董大妈》、《林岩水》等。后去张村水库工地演出，更名为张村水库宣传队，不久停演。1962年，剧团恢复活动，上演剧目有大型现代戏《党员登记表》、《金沙江畔》、《南海长城》、《红嫂》等，并创作和移植《还墨斗》、《审椅子》等小戏。文化大革命初期，改名为毛泽东思想文艺宣传队，改演京剧。1978年复称赵马越剧团，在嵊县首次恢复演出古装戏《林冲》。1979年改为自负盈亏的春联公社越剧团。上演剧目有《赖婚记》、《扫地状元》、《周三畏》、《金龙太子》、《内外有别》、《牛家喜事》等。该团通过业余的艺术实践，为专业剧团输送了二十九名演员，其中有后来成为宁波专区越剧团的领导费苗娟和主演费绿姣等。1982年在绍兴地区农村业余剧团调演中，《荣华梦》获剧目改编奖和演出奖。

鄞县姜山镇业余甬剧团　建于1950年秋。在宁波青年文工团的辅导下，配合土地改革等运动，进行小型多样的文艺演出。1953年，该团张中强、陈爱梅等六人参加浙江群众艺术学校第一期农村剧团骨干训练班学习。张中强创作的小戏《货担下乡》在《农民大众报》、《浙江工人报》等报刊登，在全省得到推广。1954年，改名为姜山剧团，以演越剧为主。团长张中强、周惠丰分别兼编、导，先后演出《小姑贤》、《中秋之花》、《俩兄弟》和张中强编



导的《一袋麦种》、《姐妹争积肥》等。1958年，改为脱产的姜山公社文工团。1959年又恢复为业余演出。团长蒋岳年，导演周惠丰，男女演员陈亚芬、康妙凤等二十余人，改演甬剧。上演剧目有《亮眼哥》、《秋海棠》、《半把剪刀》、《杨立贝》、《杨乃武与小白菜》、《抓壮丁》等。1974年，改名为姜山公社毛泽东思想文艺小分队，演出《半篮花生》、《送货路上》等小戏。其中《争夺》曾参加县、市两级调演，并出省交流演出。1978年，恢复姜山区甬剧团，演员亦工亦艺。先后上演甬剧《借勿借》、《阿必大回娘家》、《约会》、《三个女婿》、《三篙恨》和大型现代戏《天要落雨娘要嫁》等。1982年，镇人民政府确定每年拨款支持，另招学员，聘请老艺人范素琴为师，重建民办的姜山镇甬剧团(姜山剧团)，陈杏根为团长，主要演员有严绍忠、胡艳美等。

行会、学会与研究机构

九山书会　南宋温州业余戏曲创作兼演出组织。据《永乐大典》卷一三九九一载，现存最早的戏文剧本《张协状元》，为"九山书会编撰"。该剧称："九山书会，近日翻腾，别是风味。""《状元张叶传》，前回曾演，汝辈搬成。这番书会，要夺魁名。""但咱们，虽宦裔，总皆通。弹丝品竹，那堪咏月与嘲风。"可知，九山书会曾改编并演出了戏文《张协状元》，其成员多为官宦子弟(宦裔)。清初张大复《寒山堂曲谱》载，元代戏文剧本《董秀英花月东墙记》，为"九山书会捷机史九敬先著"。可知"九山书会"自南宋至元代，一直存在。

永嘉书会　元代温州业余戏曲创作组织。据成化刻本《刘知远还乡白兔记》说："亏了永嘉书会才人在此灯窗之下，磨得墨浓，斩(蘸)得笔饱，编成此一本孝义故事，"可知"永嘉书会"曾创作或改编了《白兔记》。

古杭书会　元代杭州业余戏曲、曲艺创作组织。编有南戏《小孙屠》、《错立身》等。《永乐大典》卷一三九九一载，《小孙屠》题"古杭书会编撰"，《宦门子弟错立身》亦题"古杭才人新编"。《错立身》中延寿马唱道："我能添插更疾，一管笔如飞，真字能抄掌记，更压着御京书会。"可知其与"御京书会"齐名。

宁波老郎殿　宁波戏曲艺人集体活动场所和行会组织。殿址在宁波城西盘诘巷(今效实中学内)。始建年代不详。最后一次修葺在清同治年间。殿舍分前后两进，殿前竖有

碑记(已毁)。明堂正中建有戏台一座。殿中有暖阁,内供老郎神像翼宿星君。每年农历六月十一,为祖师诞辰,在甬的各戏班及曲艺艺人,除徽班外,均要参加祭祀活动,演出拿手好戏,戏班班首和经纪人也借此宴请议事。清代末年,社会动乱,戏班难以维持,老郎殿的敬神活动亦时断时续。祖师殿由当时的十二副甬昆戏班按年轮流执掌,称“司年”。至民国二十五年(1936),昆班已无力维持老郎殿的祀事,商请上海伶界联合会(负责人周信芳)资助,周信芳曾来甬主持祀典,并在老郎殿演戏敬神。后委托陈鹤峰主持老郎殿事务,终因戏业不振,管理欠善,器物多被偷盗,活动也就逐渐停止。抗日战争爆发后,老郎殿的所有房产,供与效实中学使用,但供奉的神像照旧不动。至1949年仅剩有庙屋,亦不再从事祭祀活动,遂废。

温州戏业公会　温州戏曲行会组织。清光绪三十二年(1906),温州各戏班为反对年年要为各文武衙门义务演“官戏”的无尽盘剥,宁愿以每年出资一千二百元作为温州师范学校经费的代价,恭请著名学者、温州学务分处总理孙诒让出面与温州道交涉,被获准。(见刘项宣《温处学务分处纪略》、黄朴垞《清季温州区各县兴学之经过》)此后,各戏曲班社随即联合成立了戏捐局(简称“戏局”),地点设在今温州市区大高桥下。戏局负责向各班社收费,按月上缴给温州学务分处。十余年后,颇有节余,遂买下大高桥下王姓屋基及前端城基(面积约十余亩),由艺人季两双、李祥清、曹卜如等发起,向各班社募集资金,兴建戏业会馆,于民国十四年(1925)前后落成,正式成立戏业公会(通称戏业公所)。戏业公会为温州戏曲界最早建立的行会组织,订有章程,负责调解戏界纠纷等事宜,并收容无家可归之艺人,供膳宿、治病及料理丧葬。入会者除温州各戏曲班社外,尚有少数福建班社。团体会员一度达三十余个。戏业公会计划自建戏院,经三年筹集,于民国十九年在会馆地基上建成,初名咏霓舞台,后改名黄金大戏院。后因公会大权旁落掌班和管事手中,未能为艺人谋福利,徒具虚名而无形中解体,戏院成为纯演出场所。

金华专区戏曲联合会　金华戏曲改革机构。1950年5月成立。原称为金华专区戏曲改进委员会,由中共金华地委宣传部和金华专署文教科领导,专区文化馆负责具体事务。委员有地委宣传部徐桂香、专区文化馆劳坚清、金华县文教科丁筱山、金中婺剧研究社谭德慧,以及当时在金华演出的新新舞台代表徐锡贵、周春聚舞台代表周越先等。该会成立后,曾组织演职员学习戏曲改革方针政策,自觉改革旧戏,排演新戏,并开展净化舞台、废除丑恶形象等活动。先后帮助周春聚舞台和徐乐舞台排演《逼上梁山》、《快活林》等新戏。1953年,地区成立了由剧团自愿参加的金华婺剧改进协会,其宗旨为:加强联系,统一行动,促进戏曲改革,提高艺术水平。金华地区十三个婺剧团和温州平阳和剧团均为团体会员。隶属金华专署文教科,由浙江婺剧实验剧团(1956年后改为浙江婺剧团)承办具体工作,经费由各剧团筹集。协会成立后,即从十四个剧团中选拔优秀演员和乐师,组成婺剧代表团,排练节目,参加1954年浙江省和华东区首届戏曲观摩演出。协会还统一招考了二

百多名学员，分配给各婺剧团进行培训，其中绝大部分后来成为各婺剧团的艺术骨干。协会还为落实艺人政策，安顿老艺人及为艺人谋求福利而尽力。1959年下半年，协会改建为金华专区戏曲联合会。设主任、副主任及办事人员四人（均列入国家编制），归金华专署文化局领导。除为艺人谋求福利外，并动员老艺人口授和记录传统剧目和婺剧音乐资料，五年内，整理出《婺剧传统剧目汇编·徽戏》十三册（铅印），计五十余本传统剧目；录下了大量唱腔资料。“文化大革命”中停止活动。1979年重新恢复，编印了一批传统剧目剧本，供专业、业余剧团采用。1982年，因工作重点转移，改建为婺剧艺术研究室，谭德慧任主任，主要负责组织戏曲创作、作曲和婺剧研究。

宁波公大戏局　戏班经纪机构。创建于三十年代。坐落在宁波三法卿至新街口间。老板汤善庆。戏局雇有包头，向戏业界包赁戏班，然后转赁于各庙会、堂会，从中牟利。按照甬地旧俗，诸如庙会酬神、庆丰赛会、祭祖还愿、民间娱乐等四时八节活动，事先由柱首（俗称“当办”）到公大戏局接洽，雇定戏班。戏局则将商定事项（如演出时间、地点、报酬等）通知班主（或行头主），约期赴演。戏局常备戏班十余副，有老大鸿寿、中央大连升、福星大连升、三星大连升等京班，新庆丰、老庆丰等昆班，镜花台、第一台等绍兴大班，叶桂春、吴秀娥的武林班以及汤善庆自组的文明戏班等。其中以京班为优，班数众多，亦最受看客欢迎。公大戏局将这些戏班名称、所演剧目、艺员情况等用大红纸一一书写，张贴于茶楼、酒肆、旅舍，以广招徕。出赁戏班之租金，按演出台数计算，每台定价，又视时节之闲忙、技艺之优劣而定。多者为每二台（日夜场）百余银元；少者则仅四五十元。此外，尚有“火炮钱”、“彩钱”。“火炮钱”视剧而定（如《火烧葫芦谷》约十元），“彩钱”每剧三至五元。民国三十年（1941），宁波沦陷，戏班星散，公大戏局也随之倒闭。

嘉兴伶界联合会　嘉兴戏曲行会组织。民国二十五年（1936）春，上海伶界联合会委派艺员梁一鸣至嘉兴筹组嘉兴伶界联合会（含湖州地区的部分集镇）。以嘉兴、湖州水路京班的伶人、班主、“牌下”（戏业经纪人）为入会对象。会址设在嘉兴老郎庙内，其宗旨为团结梨园界人士，发展戏曲事业。参加人员有王兰田、王金芳、王福田、筱珍芳、丁莲红以及海盐、平湖、海宁、新塍、王店、双林、乌镇、枫经及江苏的盛泽等地的“牌下”，约计八十余人。于当年农历六月十一日嘉兴老郎庙例会时举行了首次活动。将“牌下”、“坐班”（亦为戏班经纪人）改名为联络员。民国二十六年抗战爆发后，停止活动。

杭州市戏曲改进协会　戏曲改革指导、协调机构。1950年5月，为团结、组织戏曲艺人开展戏曲改革，由浙江省、杭州市的文教、文艺单位及京剧、越剧、绍剧、杭剧、评话、杂艺等团体选派代表二十一人成立筹备委员会。王子辉为主任委员，葛师竹为副主任委员。设秘书室、编导室、辅导部、福利部。筹委会成立后，曾发动艺人下工厂演出，举办戏曲演员讲习班。1951年2月举行春节戏曲大会演，演出了越剧、京剧、绍剧、杭剧《同林鸟》、《抗金兵》、《绍兴六老虎》、《农民翻身》等创作或改编剧目，并将部分演出收入捐献抗美援朝购买

飞机大炮。1951年3月正式成立了杭州市戏曲改进协会，推举俞笑飞为会长，隶属杭州市文教局文化科领导；开展改制工作，将杭州市大京班改为杭州红旗京剧团，成立团务委员会。并在蜜蜂、联友、新六、天然、新艺、江南等六个越剧团进行改革，废除老板制，由主要演员领衔，实行经济公开，提倡劳动互助，净化舞台形象，废除幕表戏。同年10月，又组织了戏曲竞赛，演出了滑稽戏《好儿子》、杭剧《枪毙赵春荣》、文明剧《烽火山上》、绍剧《陆文龙》、越剧《和洲之战》、《王翠翘》等十三个剧目，获得好评。1952年9月，组织六个剧团排演了《白毛女》、《小女婿》、《结婚》、《罗汉钱》和《白蛇传》等剧，参加浙江省秋季物资交流大会的"全省戏曲大会演"。1954年，戏曲剧团归属市、县文化部门领导，各剧团均相继建立了团委会和编导体制，协会停止活动。

温州艺人之家　温州戏曲行会组织。1951年，由五星、红旗、群力京剧团、胜利乱弹剧团、巨轮昆剧团、平阳人民和剧团、新民木偶剧团发起，成立了温州京剧、地方剧协会。之后，更新乱弹剧团、新民京剧团和温州地区各越剧团亦相继加入，个人会员近千人。公推五星京剧团鼓师张松庭任协会主席，并配有专职工作人员，约定每个入会的剧团上交收入的百分之一作为福利经费，为入会从业人员支付医药费等。该会除兴办福利事业外，还配合政府贯彻"戏改"方针，加强对艺人的思想教育，协调各剧团之间的关系，协助剧团安排演出活动等。1955年，在原京剧、地方戏协会基础上，建立温州艺人之家，由各剧团集资，创办幼儿园，并建立艺人招待所。1957年又增设敬老院，有入院养老艺人四十八人。在艺人之家的安排下，老艺人在为各剧团传授表演艺术、提供戏曲史料、发掘地方戏剧目等方面做出了贡献。后演变为退休老艺人的养老管理机构，至1982年底，养老的艺人尚有七名。温州艺人之家设在温州市大高桥下原温州戏业公会原址，专职人员（二名）列入国家编制，并拨给部分补助经费。

浙江省剧目创作整理委员会　戏剧创作指导机构。1953年4月，省文化局建立剧目组，任务为创作、改编、整理上演剧目。成员有李朴园、刘甦、贝庚、金松等人，以金松为组长。鉴于我省各剧种有丰富的戏曲遗产，1953年夏到次年春，省文化局先后调集越剧、婺剧、新昌调腔、睦剧等剧种的老艺人，来省作内部观摩演出。在演出剧目方面，剧目组会同局艺术科事先作了摸底、安排。1954年夏，剧目组在组织国风苏昆剧团学习时，又安排内部演出传统剧目，并进行讨论、研究，协助整理改编。后来由剧目组成员参与整理改编的剧目有昆剧《牡丹亭》、《渔家女》，婺剧《槐荫记》、《双按院》、《漆匠嫁女》，新昌调腔《卖后宰门》，绍剧《寿堂》，越剧《三姐下凡》、《盘夫索夫》、《仁义缘》，苏剧《窦公送子》等。以上剧目，除《牡丹亭》外，均已演出。其中《槐荫分别》（《槐荫记》中一折）、《寿堂》、《卖后宰门》（又名《打姜斌》）、《南山种麦》以及《盘夫》、《漆匠嫁女》、《窦公送子》分别参加浙江省、华东首届戏曲观摩演出，并获奖。剧目组在来稿中发现了业余作者顾锡东、王绍舜创作的《五姑娘》和《晴雯之死》基础较好，即邀请作者来杭讨论加工，后经省文化局批准，调入剧目组工作。

1956年初，在剧目组基础上，建立了浙江省剧目创作整理委员会，主任宋云彬，副主任黄源、郑伯永、陈守川、王子辉，陈守川兼秘书长。委员会下设办公室。成员除剧目组原班人马（李朴园病故）外，增加了金孝电、任贤璋、顾锡东、王绍舜等人，由省文化局艺术科副科长刘坚民兼任办公室主任。此后两年间，发动各地、市文化部门、专业剧团等挖掘、记录了过千个传统剧目。1956年，在黄源、郑伯永主持下，对昆剧《十五贯》进行了多次讨论，后由陈静执笔改编后，在上海、北京等地演出，引起巨大反响。1956年至1957年上半年，办公室专业人员分片包干，会同各地、市戏曲艺人、剧团专业编剧等改编了绍剧《龙虎斗》、《香罗带》，婺剧《送米记》、《黄金印》、《孙膑与庞涓》，越剧《五姑娘》、《双凤冤》，瓯剧《阳河摘印》，和剧《梨花斩子》，新昌调腔《卖后宰门》，睦剧《牧牛》，瓯剧《高机与吴三春》，越剧《蛟龙扇》等六十余个剧目，供给剧团选排，大部剧目参加1957年省第二届戏曲观摩演出，并得奖。至1958年，因正副主任及部门业务人员调离及下放劳动，委员会解体。留下的人员以文化局戏剧处剧目组名义开展工作。

绍兴艺人之家　绍兴戏曲形究机构与老艺人管理机构。1954年初，由同春、新民、同兴、易风等绍剧团发起，并组成筹备委员会。1956年正式成立，由绍兴市文化馆管理，经费由各绍剧团在演出收入中提成支取。洪春台、孙其芳、沈永昂先后任负责人。地点在绍兴城内东咸欢河岸，利用旧式台门宅院改建。内设资料室、活动室、接待室、练功场等，其主要任务是收集、整理传统剧目、唱腔等资料，安排、赡养无家可归的老艺人。成立后，即有吴昌顺、顾玲珑、彭沛霖、钱财宝等老艺人进入居住；搜集绍剧剧目抄本达数百余种，撰写《绍剧简史》、《绍剧剧目初探》（已出油印本）；绘集绍剧脸谱、剧照等资料。1969年，以绍剧搜集小组名义，与中国戏剧家协会浙江分会合编了《浙江省传统剧目汇编（绍剧）》十二本（铅印）。1957年，举办一期为时三年的戏训班，培养绍剧、越剧学员六十余名。“文化大革命”中遭查抄，资料散失、损毁，机构被撤消。残存部分资料现藏浙江绍剧团。

嘉兴专区戏曲艺人之家　嘉兴戏曲行会组织。1955年全专区民间戏曲剧团登记完成后，由政府拨款、工会支持，在嘉兴市盖了一座新楼，1957年正式成立专区艺人之家。本地区三十个剧团为团体会员，成员达五千余人。第一次委员会议定以剧团收入的百分之二作为会费；选举叶绍奎、历鹏飞、邵雪生为正、副主任，专职工作人员有王寿根等。艺人之家设立招待所，并办了食堂，接待来嘉兴演出的剧团，对会员及外地剧团分别给予优惠，收费低廉。对戏曲艺人生、老、病、死无法解决的，都给予妥善安排。在1966年“文化大革命”前，共批准给六十四位退休老艺人发放了八万余元的退休金；每隔一、二年加发棉衣一套；给五百多艺人遗孤发放困难补助费二万三千多元。对经济困难的剧团免交管理费，并给予救济补助。1959年安吉联升越剧团在流动演出中，船只被撞沉没，上万元服装、道具全部损失，“艺人之家”召开紧急会议，发动全地区剧团支援，使这个剧团立即恢复演出，该团团长郑霞静深受感动。为帮助各剧团提高管理水平，培养专门人材，“艺人之家”还先后举办了

剧团会计训练班、剧团保健人员训练班、炊事员训练班，以及越剧作曲、戏曲练声等学习班，各班均聘有关专家来班授课。根据省、地有关指示，“艺人之家”还两次组织越剧老艺人一支梅、刘金招、支维永等口授越剧老戏，整理了《王华买父》、《哑女背疯》等。并开始整理越剧、湖剧发展史。外地著名剧团来嘉兴演出，他们组织全区青年演员、作曲、舞美人员进行观摩学习，并与他们座谈交流，共游“一大”会址南湖等。1959 年 8 月，“艺人之家”曾两次组织全区剧团（曲艺团）著名老艺人去莫干山避暑疗养。在疗养期间，组织艺术交流，并请声乐老师上发声课。1966 年，“文化大革命”开始后，被迫停办。

嵊县越剧之家　越剧演员培训和史料展览机构。1955 年由马潮水、张云标、金荣水、袁雪芬、尹桂芳、姚水娟、屠杏花、竺水招、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、王文娟、戚雅仙、尹树春、高剑琳、毛佩卿、张茵等六十三位越剧演员组成筹建委员会。袁雪芬为主任，姚水娟、竺水招、马潮水、冯农为副主任。得到全国各



地二百多个越剧团的响应，义演集资八万余元，于 1962 年在嵊县正式建立，隶属嵊县人民政府领导。越剧之家坐落在嵊县鹿胎山麓，设有陈列室、练功房、教室、接待室等（见图）。担负着本剧种的史料搜集整理、艺术交流、培养训练青年学员、接待联络广大越剧工作者等任务。1964 年，辟设越剧史展览室，以收集到的文字、图片、照片、实物，展示越剧各个时期的历史沿革。“文化大革命”中全部资料被毁，并停止活动。1978 年恢复活动，重新搜集、录制和展出了小歌班男班和女子越剧时期的名伶照片、道具、乐器、服饰、唱片、堂彩、唱腔录音以及各种流派的主要唱段等。自 1964 年至 1982 年，先后举办了十二期（每期半年至一年半）艺训班，为十一个省市的四十三个越剧团培养了四百多名男女演员及伴奏人员。

杭州市戏曲剧目整理组　杭州剧目工作机构。建立于 1956 年 7 月，隶属于杭州市文化处。成员由市文化处调集该市专业编剧、戏曲老艺人以及吸收部分业余作者组成。由汤学楚主持日常工作。先后记录、整理、改编、创作的剧目有越剧《碧玉簪》、《龙凤锁》、《大堂会》、《珍珠塔》、《双贵图》、《百花台》、《二度梅》、《泪洒相思地》、《玉蜻蜓》、《春满人间》、《蚕花娘子》等，杭剧《琵琶记》、《九曲桥》、《泼水状元》、《兄弟义抢生死牌》、《王子哭坟》、《清宫赔子》等。此外，还将朝鲜古典名剧《沈清传》改编成越剧，由杭州越剧团青年队演出。自 1956 年 7 月至 1957 年夏，共记录传统剧目二百〇六个，整理改编越剧、杭剧、京剧传统剧目三十七个，新编古装戏三个。其中二十余个剧目搬上了舞台；部分剧目先后参加了省、市的戏曲观摩会演，并获奖；部分剧目出版了单行本。该组因成绩显著而获市文化局的

奖励。

中国戏剧家协会浙江分会　戏剧家综合协会。1956年8月正式成立，推选出二十四名理事、四名候补理事组成理事会(见图)，由十三名理事组成主席团主持公务工作。盖叫天(张英杰)当选为主席，周传瑛、姚水娟、六龄童(章宗义)、江和义、王子辉当选为副主席，刘坚民任秘书长。分会成立初时，与省文化局戏曲研究室合署办公，较少单独开展活动。"文化大革命"期间被迫停止工作。至1979年4月恢复建制。1980年6月召开第二次全省代表大会，选出第二届理事八十五名，常务理事三十三名。周传瑛为名誉主席，史行当选为主席，顾锡东、六龄童、张育品、钱法成、胡小孩、张尤栋、郑兰香、屠笑飞、程维嘉为副主席。张育品分工任常务副主席兼秘书长，主持日常会务工作。李光耀、王秀涛任副秘书长。分会恢复后，与省文化局戏剧部门密切合作，为促进浙江省戏剧事业的繁荣发展，开展全省性的戏剧活动，诸如剧本创作、戏剧调演、培训人才、评奖活动等；举办导演、舞台美术、戏曲音乐的学术讨论会，开展戏剧评论和理论研究；组织会员观摩学习和艺术交流；编辑出版内部季刊《戏剧园地》(后改名《戏剧影视报》)和《戏剧创作漫谈》、《舞台美术论文集》、《导演艺术论文选集》等理论专辑；举办建国三十周年剧照展览、全省舞台美术展览等活动；积极发展会员，至1982年底已拥有会员七百六十六人。



杭州市文学艺术研究所　文艺创作和研究机构。1960年建立，隶属杭州市科委，委托杭州文化局代管，旨在加强杭州市文学艺术的理论研究，从而促进创作的繁荣。初创时期，体制尚不健全，仅设剧目创作组，基本成员有胡效琦、钱鸣远、陆高丰、汤学楚、房子、陶冶、王绍舜、沈石红等，组织全市剧团的专业编剧及少数有一定创作能力的演职员二十余人，组成四个创作组，深入工厂、农村，根据各人的特点，自选题材，进行剧目创作和改编移植工作；对各专业剧团的新剧目上演统一规划。先后创作的剧目有陆高平的《银瓶》(由杭州杭剧团首演)、沈石红的《红茶花》(由杭州越剧团首演)、宋宝罗、陈大濩的《卧薪尝胆》(由杭州京剧团首演)。此外，还有移植改编的越剧《白沙金浪》、《桃花扇》，滑稽戏《愉快的星期天》，杭剧《李慧娘》、《雪里红梅》等。同时，在《杭州日报》上发表了一批戏剧评论文章。

后因精减机构，于 1962 年 5 月撤消。

浙江省艺术研究所　戏剧创作和研究机构。前身为 1961 年建立的省文化局戏曲研究室。主要从事戏曲剧目的挖掘、整理、创作以及对全省剧目创作的组织、辅导等工作，编制为二十五人。主任史行、副主任陈平，成员有钱法成、魏峨、洛地、谭德慧、彭兆棨、杜钦。中国剧协浙江分会与该室合署办公，秘书陈西斌、李皖侠。该室成员创作的剧目有魏峨、双戈的《胭脂》、《于谦》，谭德慧的《宗泽》等；发动各地区记录各剧种的传统剧目近千个。这些剧目全部手抄一式二份，存地区及省文化局资料室；从中选取三百余个剧目，油印一百余册，分别予以保存；又将绍剧、婺剧、徽戏、姚剧等一百二十九个剧目，分二十四辑，又从中国戏剧家协会浙江分会和各地区(剧种)魍搜集小组的名义铅印出版。此外，还组织省内外专业戏曲工作者、研究者对本省各剧种进行调查、研究，撰写剧种发展史，对唱腔、曲牌进行记谱、录音。经油印保存的有《浙江高腔戏曲介绍及其声腔源流研究》(上海音乐学院民族音乐研究室)、《越剧发展史》(两种，由杭州大学中文系越剧调查组及嵊县人民艺术院合编)、《温州乱弹》、《绍剧发展史》、《绍剧剧目初探》、《婺剧徽戏传统剧目目录》、《越剧曲调选集》、《越剧老调》、《婺剧徽戏音乐》、《甬剧音乐声腔》、《黄岩乱弹音乐》、《调腔曲牌集》等近二十种。同时，派沈祖安、彭兆棨、杜钦跟随表演艺术家盖叫天，记录、整理关于戏曲表演方面的理论，发表文章若干篇。“文化大革命”中，戏曲研究室撤销，改为戏剧创作评论组；1979 年，恢复艺术研究室，1980 年 10 月，单独建制成立浙江省艺术研究所，编制四十五人。首任所长韩琦(兼)、副所长施振楣、周西。设剧目室、艺术研究室、《戏文》编辑部等部门，并开始筹建录相室、资料室。主要艺术人员有陈静、周大风、沈祖安、洛地、贝庚、吴双连、曾昭弘、李尧坤、杜钦、黄越、周健尔、章骥等。自 1979 年始，负责每年一度的浙江省戏剧创作年会的组织工作，讨论和加工剧本；参与两年一次的浙江省戏剧节，选拔剧目，进行评奖；进行戏剧理论研究和评论；出版戏剧刊物《戏文》和内部刊物《艺术研究》、《剧本选辑》等。至 1982 年底，共举办戏剧创作年会四次(见图)，讨论、修改剧本近二百余个。其中，越剧《汉宫怨》、《终身大事》获文化部、全国剧协 1980—1981 年话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。《戏文》(双月刊)出了十期，发表二十多个剧本和一批较好的戏曲研究、评论文章；《艺术研究资料》(内部刊物)编印了三辑，近一百万字；《浙江戏剧丛刊》、《剧本选辑》编印了十五辑，发表了三十多个本省作者创作、改编的剧本。这三个刊物上发表的剧本、论文和评论，都有



较高的质量，为丰富省内外剧团的上演剧目、为培养中青年剧作者，提高演职人员的艺术修养等都起了重要的作用。三辑《艺术研究资料》以较高的学术水平获国内外专家的好评，并函购，被海外书商翻印出售。此外，业务人员还参与了《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》和《中国戏曲曲艺辞典》的编撰工作和省内外的一些重要学术、讲学活动。

浙江舞台美术学会　群众性学术团体。隶属于中国戏剧家协会浙江分会。成立于1981年3月。以团结全省舞台美术工作者、开展学术活动，提高创作、教学、研究和舞台科技水平，发展和繁荣戏剧事业为宗旨。首批入会会员五十九人。选叶明楠为会长，罗志摩、俞德明、李庶民、许学初为副会长，秘书长孟庆德、副秘书长裘堂、杨友生。聘裘云飞、陈天问、孙明昌、张鹤龄任顾问。学会成立后，先后举行各种学术讨论会，对《汉宫怨》、《雍姬怨》、《秋瑾》、《复婚记》等戏的舞美设计作了探讨；在绍兴、杭州等地举办音响、道具、投影幻灯绘制技术的培训班三期。1981年11月，举办建国以来第一次全省舞台美术展览会。

温州市艺术研究室　温州戏剧创作和研究机构。前身为温州地区文艺创作室和温州市文艺创作室，1981年11月两室合并，改称今名。主任黄世钰，业务人员有张思聪、金帆、沈沉等。任务为组织辅导戏剧创作，提供创作园地，研究戏剧理论，沟通艺术信息等。曾举办创作年会、理论学习会与演出讨论会多次。创办内部刊物《南戏探讨集》、《温州剧作》等。

金华市婺剧艺术研究室　1982年由金华地区戏曲联合会改组建立，以研究婺剧艺术、组织辅导，进行剧本、音乐等方面的整理、创作工作为主要任务。编制六人，主任谭德慧，业务人员有编导方元、王杰夫，作曲楼敦传等。先后创作《梨花狱》、《心肝宝贝》、《君子亭》等剧本和音乐谱曲，撰写了《婺剧表演特点剖析》等研究文章，筹办内部刊物《婺剧艺术》。

作坊与工厂

姚永春灯彩店　始建于清光绪初年。店址在今绍兴市府横街一六九号。创始人姚业栋，传姚宝荣、姚文炳三代。运用传统的民间工艺，如点彩、飞金、剪纸、彩绘等工艺，制作灯彩和戏曲砌末及面具、樯脑等。二十世纪二十年代至三十年代，为绍兴大班塑扎神仙道化戏的面具、道具，为女子的笃班（越剧）制作荷花、杨柳等舞台景物。此外，每逢迎神赛会，还为各村镇塑扎台阁“戏扮”（如《梁祝哀史》、《水漫金山》、《哑子背疯婆》等）形象，精工逼真，深受时人赞誉，是绍兴唯一的灯彩老店。

温州郑阿福、何志卿盔头铺　郑阿福盔头铺二十世纪二十年代设在温州小南门大高桥下。店主郑阿福，因所制盔头工艺精细，美观而富装饰性，深受赞扬，人称“盔头福”。此外，兼制戏曲面具，如太白（天官）、招财爷（财神）、魁星、土地、无常、女鬼，小鬼等面具与

犬、龙、虎、蛇等形套，亦形象生动。民国三十四年(1945)店主病逝而歇业。1956年，又一温籍盔头师傅何志卿，自闽返温，亦在大高桥下开设盔头铺。铺内技工王慎夫早年随何习艺，技艺甚精，制盔头的点翠、扎绒球、扎珠子、贴金等各道工序极见功夫。所制之关夫子盔、白夫子盔、皇帽、侯帽、帅盔、九龙貂、大太监帽等，造型玲珑、美观、高低适度。其中如"二郎铲"，失传已久，但慎夫仍能依式制出，颇受赞誉，其子瑞春，随父习业，后亦以制作盔头为业。"文化大革命"中歇业。

张德记鞋店　戏曲鞋靴作坊。创建于二十世纪三十年代。专门制作朝靴、快靴、云头鞋、绣花鞋等舞台用靴鞋。原店址在平阳县金乡镇卫前街(现名大仓桥街)。七十年代迁至北门大街一〇一号。店主张炳富，原以制鞋为业，平素善结交戏班艺人。民国二十四年(1935)春，金福连京班掌班人余凤波(义彩)来张家作客，见张制鞋手艺颇高，乃劝其试制朝靴。张从沪购得朝靴一双，拆开反复琢磨，因心灵手巧，将原工艺加以改进，并自制绞盘压力机及各种钻头工具，制靴一举成功，产品销售浙、闽二省，经艺人穿着，反映极佳，声名大振。后炳富将此手艺传与女儿桂香、女婿李守林与侄子张冬桂。"文化大革命"中一度停业，1978年重新开张。后因张冬桂、李守林年老，后继乏人，遂告停业。

杭州剧装戏具厂　前身为"锦绣合作小组"。1954年为十余名个体手艺人组成，从事绣花、堂幔、桌围、神袍等部分戏剧布景道具的制作。1956年与杭州市五一礼品广告生产合作社合并，又从苏州邀请了二十余名老师傅，组成杭州市美艺剧装戏具生产合作社。1958年扩建为杭州工艺美术厂，下设剧装戏具生产车间。1959年此车间单独营业生产，更名为杭州美艺戏具剧装厂。"文化大革命"中停业。1979年恢复生产，定名为杭州剧装戏具厂。该厂技术力量较强，规模较大，先后有职工二百七十余人，主要艺术骨干有美术设计师张家元、王桂尧，龙凤画师陆子元，女式服装画师吕倩，鞋靴师楼炳芳，头饰师王长发等。技艺精湛，各有专能，如陆子元绘图不需打草图，可将十团龙、大龙、盘龙等信手描于绸面，栩栩如生；傅炳芳能自行设计、制作各种高低靴，得心应手；王长发用金线盘制龙、凤、虎、豹以及山水、花草等，有一线到底之功。该厂历年为全国各地三百多个剧团设计制作各式蟒、靠、袄、褶、冠盔、中额、靴鞋等剧装戏具，深受欢迎。浙江省和杭州市所属剧团排演的名剧，如昆剧《十五贯》、《西园记》、《牡丹亭》，京剧《垓下之战》(盖叫天编演)，越剧《胭脂》、《谢瑶环》、《花烛泪》，杭剧《银瓶》、《李慧娘》，绍剧《三打白骨精》等舞台演出或拍摄电影所用全套戏装，皆为该厂制作。1957年王长发曾代表该厂出席全国手工业社员代表大会，受到中央领导的接见。1956年10月，梅兰芳来杭演出时，曾莅临仁和路门市部参观，题写了"杭州五一礼品广告生产合作社"的招牌。

金华戏具工场　前身为1957年成立的浙江婺剧团附属戏具工场。金华徽戏的服装、戏具规格比较严谨，独具特色，过去，有一批零星分散的专业技工，跟随老徽班制作，并以此为生。他们有的虽技艺精湛，但个人制作，力量单薄，工艺落后，式样陈旧。1956年浙

江婺剧团成立后，为贯彻“推陈出新”、“百花齐放”的方针，决定将分散在各婺剧团的戏具技工集中起来设立附属工场，进行创新实验。舞美设计师阳朗负责筹备，陆续招募了服装画师盛廷禄、柳加福，盔帽道具师聂永堂、程三荣等四十余人，于1957年初正式成立。行政上由浙江婺剧团领导，经济上独立核算，自负盈亏。不久又兼并了衢州张姓戏衣店，并招收一批学徒工，全工场达到七十余人。1957年划归金华县手工业局管理。该工场改用各种柔和的中间色缎料制作戏衣，增加花色纹样，改变了过去戏衣一律大红大绿，色彩对比强烈，仅使用五原色的习惯。吸收京剧女打衣改造“采莲衣”，以自己的龙套衣为蓝本创制“太监衣”，设计了男女素色客衣（褶子）新纹样等，丰富了婺剧服装的式样、色彩，制作亦更精细。还曾整理加工了一件传统“大宫装”（贵妃醉酒穿的），由省文化局赠送梅兰芳先生领衔的梅剧团。此外，在盔帽、布景、道具等方面亦作了种种革新创造。1960年开始并入金华无线电厂，不再制作戏具，工场遂告结束。

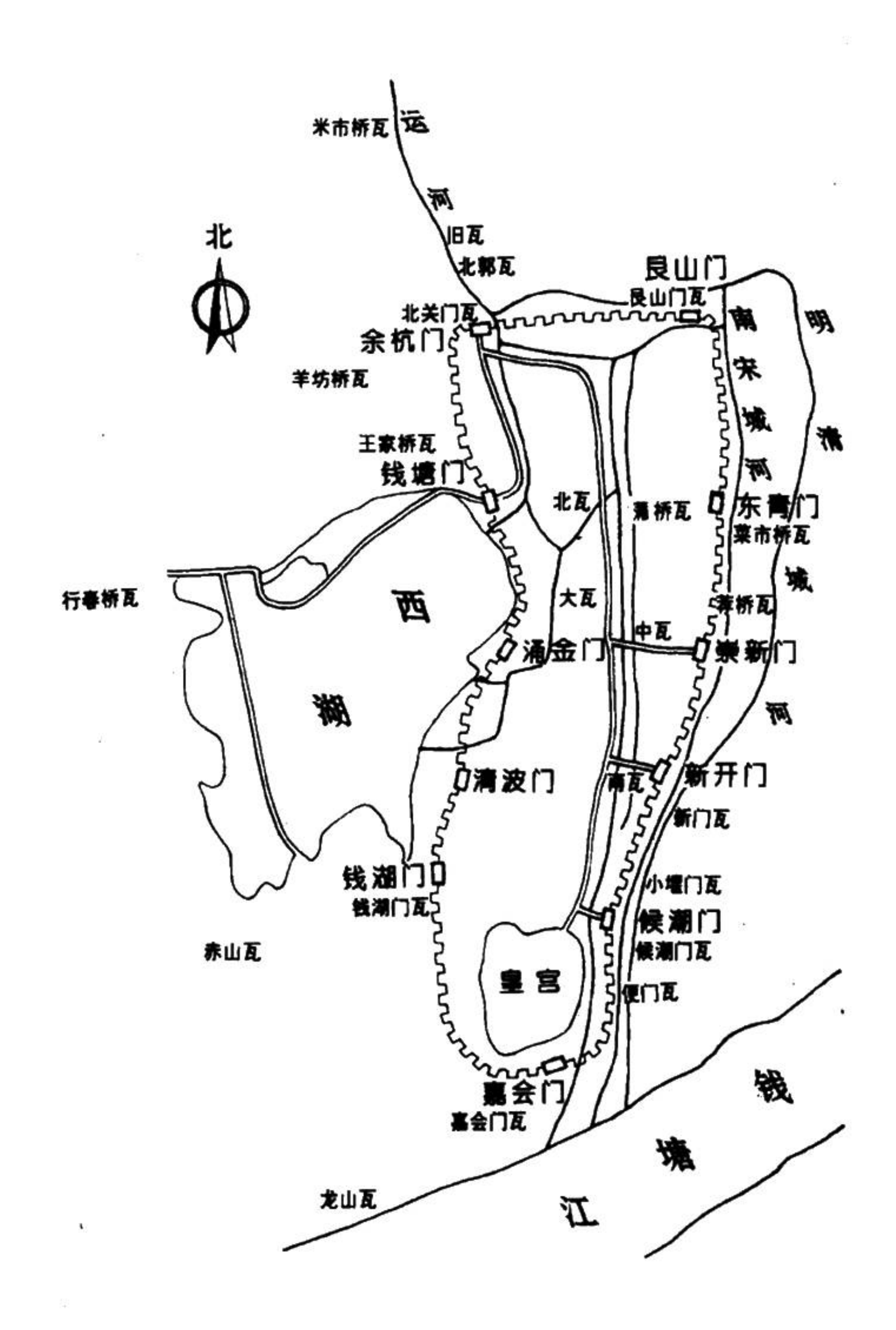
嘉兴戏剧服装厂 1957年由嘉兴县民政部门和街道办事处主办，专门制作戏剧服装、盔头和道具，负责人年兰田。由于技术力量不足，销路不佳，曾一度倒闭。1973年3月，恢复生产，仍由年兰田负责，聘请苏州师傅指导，培养技术力量，采取“滚雪球”的办法，由小到大，从一个车间扩大到了裁衣、制图、制样、配料等三个车间；职工从原来的十多人发展到四十多人；戏衣从京、越剧扩大到闽剧，并制作少数民族戏装以及珠凤、花等头面装饰。从此，越办越兴旺，产品远销北京、哈尔滨、沈阳、大连、锦州等地。北京某单位一次就订制了腰鼓服一千套。

演 出 场 所

史书记载，春秋末期，越王勾践在今绍兴卧龙山东南麓建造的“勾践小城”中的“美人宫”内就设有“宫台”，以供西施、郑旦等美女歌舞表演之用。（《越绝书》卷八）同时还出现“乐亭”。绍兴坡塘乡出土的战国三〇六号墓随葬品图腾柱铜质乐亭，四角攒尖顶，内有男女乐伎六人在演奏。绍兴南池乡横浜岭出土的西晋青瓷明器“谷仓罐”，塑有四角上翘乐亭一座，四周亦有乐伎吹奏的各种造型。唐代出现“戏场”，据《集异记》载，处州（今丽水市）龙兴寺“素为郡之戏场，今日中，聚观之徒，通计不下三万人”。同时已出现了“勾栏”，以供散乐、杂艺、弄参军及傩戏等演出。（参见海盐张宁《唐人勾栏图》）

宋代的戏场已遍布城乡。陆游在《剑南诗稿》中多次提到戏场，如云“高城薄暮闻吹角，小市丰年有戏场”。这些戏场大多供走南闯北、拖儿带女的路岐人演出。关于“露台”和“瓦子勾栏”的记载更多，如《武林旧事》“元夕”云：“至二鼓，上乘小辇，幸宣德门，观鳌山……其下为大露台，百艺群工，竞呈奇伎。”陆游《小舟过御园》诗亦有“圣主忧民罢露台”之句。据《西湖老人繁胜录》等书载，南宋临安（今杭州）城内外共有瓦市勾栏二十余处（见图），每处瓦市内均设有勾栏若干座。当时台州、绍兴、湖州、宁波、温州等地均有瓦市勾栏。宋代的勾栏，多设在城厢内外的商贸市场（瓦市）。勾栏外有围墙，内有看棚（或露天或有顶棚），观众须付资方可进场，实际上已具戏园之形制。至于露台，一般无顶棚，旁有“彩结栏槛”，有石砌，也有枋木垒成，筑于神殿、校场或京师御前广场。有的露台上加设乐棚，由“露台子弟”演出百戏杂剧。此外，宋代的茶坊、酒楼，也是比较重要的演出场所。《都城纪胜》、《武林旧事》、《梦粱录》等籍载有南宋临安著名茶坊六家，酒库、酒楼二三十处，这些处所，都有说书、讲史、吹萧、弹阮、息气、锣板、歌唱、散耍等杂艺和演唱的活动。

元、明时期，士大夫所蓄家乐家班，演出于厅堂红氍毹或戏台之上。张岱在《陶庵梦忆》中记载，“云老”家的厅堂戏台，大到可站立二十多个演员，不但有演区、有戏房，而且还有可供艺伎歇宿的“曲房密户”。杭州副使包涵所的厅堂戏台，在构建上更富于特色，“拱斗枱梁，偷其中四柱，队舞狮子甚畅”。此外，官僚富商等还在自己的“楼船”、“画舫”（见第3页上图）、“方舟”上演出，弹唱度曲，游弋于江河湖面。此类画舫，大多取有名目繁多的雅号，如“水月楼”、“不系园”、“随喜庵”、“烟水浮居”、“湖山浪迹”等等。



米市桥瓦
运河
旧瓦
北郭瓦
北
艮山门
艮山门瓦
北关门瓦
余杭门
羊坊桥瓦
王家桥瓦
钱塘门
北瓦
蒲桥瓦
东青门
菜市桥瓦
行春桥瓦
西湖
大瓦
荐桥瓦
中瓦
涌金门
崇新门
清波门
南瓦
新开门
新门瓦
钱湖门
钱湖门瓦
小堰门瓦
候潮门
候潮门瓦
赤山瓦
皇宫
便门瓦
嘉会门
嘉会门瓦
龙山瓦
钱塘江
南宋城河
明清城河

南宋临安瓦舍分布



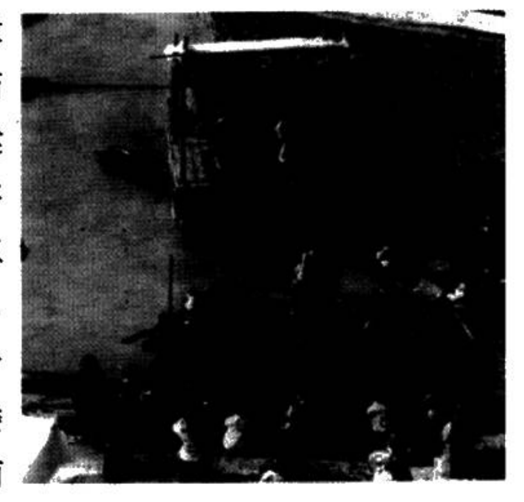
明、清时代，浙江民间戏曲演出异常繁荣，遍及全省城乡的寺庙、宗祠、会馆中普遍建有专演戏曲的戏台，俗称“庙台”。因长期固定，又称“万年台”。庙台为伸出式，三面敞开，面对神殿，中间为露天戏坪，供观众站立，两边建有看楼(有顶)，为儿童、妇女专席，规定男子不得上看楼观剧。戏台一般为歇山式，雕梁画栋，飞檐挑角，十分壮观。台顶设天花，有的设上凹球形藻井(俗称“鸡笼顶”)，有的覆斗式，彩绘吉祥图案。“鸡笼顶”常由密集型小斗拱作螺蛳状结顶，尖顶圆心雕有回龙，并设一照明用挂灯铁钩。台后左右厢房为戏房，供艺人化妆、换装、休息之用。宁波城内的福建会馆戏楼，反映了清代庙台的建筑风格(见中图)。各地城镇还有跨街而立的庙台，称为“街台”或“路台”。其特点是闲时为亭，演时为台。浙江又因多水，故民间常利用水面或河岸构筑戏台，俗称“水乡舞台”(见下图)或“河台”。固定的水乡舞台大体有两种：倚岸而筑，或背河而筑。戏班“班箱”(戏装、道具)可直接从船上搬进厢房。也有凌空筑于河中，一般多在旱天浅水的夏秋季节，且多属临时性“草台”。不





论固定或临时搭建，戏台都必须朝向神座。现存故宫博物馆藏画《康熙南巡图》，其中就绘

有绍兴县柯桥镇一背河而设的临时性河台，因出于“迎驾”所需，搭筑特别考究，人称“龙凤台”。在平原或山乡，向有搭筑这种戏台的专业户，备有成套的戏台构件，终年跟随戏班辗转城乡各地，以适应水乡名目繁多的各类演剧活动。杭嘉湖一带还有搭在两条联船上的舞台，称为“船台”(见图)，本省城乡庙宇(或宗祠)一般都为一庙(祠)一戏台，戏台均设于三门后，包容于庙宇(宗祠)的矩形围墙之中，成为神庙(宗祠)整体建筑的一个部分。也有一庙数台的，如宁波城隍庙曾多到一庙六台；定海烟墩花岩庙原有呈“品”定形的三座戏台；缙云张山寨献山庙有戏台四座，若遇庙会，加搭到六台。浙江各地农村均有“斗台”习俗，一地十数台，竞演“看家戏”，互唱“对台戏”。其间茶坊、酒楼的舞台构造更加完善，茶金替代戏金，“茶园”、“酒楼”成了城市戏园的代称。



辛亥革命前后，一座可观的西式镜框舞台开始影响本省。嘉兴的“寄园”是私家花园戏台中的首座镜框式舞台。绍兴的山(阴)会(稽)布业会馆，受上海新舞台的影响，于民国三年(1914)建成了全省设备最完善的西式舞台——觉民舞台。西式剧场主要集中在杭州、宁波、绍兴、嘉兴、温州、湖州等地，县城以下的城镇或乡村，则仍然主要依靠传统的庙台和草台。中华人民共和国成立后，镜框式舞台逐步扩大，但大部分仍是木结构，与会场合用，灯光和音响设备比较简陋，观众席以条凳排列代替茶园式的八仙桌。二十世纪六十年代，在“文化大革命”中，城乡残存的古戏台被作为“封、资、修”建筑毁拆殆尽。1976 年以后，幸存的少数“万年台”开始作为历史文物得到保护，但由于经费匮乏，能得到修复的仍然不多。1979 年后，城乡商品经济日益繁荣，不少地方开始兴建新式剧院；这种剧院不限于上演传统戏曲，而是兼营歌舞厅、影视和录像，以及酒吧、茶室等，俗称“多功能”剧院。建于省城武林门的杭州剧院，是目前全省面积最大，设备最全，也是唯一能容纳大型交响乐和大型芭蕾舞剧演出的一个现代化剧场，是对外实行国际间文化交流的重要演出场所。

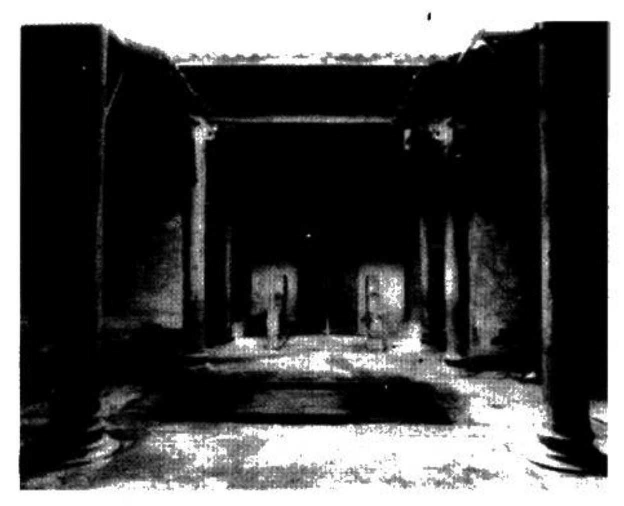
吴山东岳庙戏台　坐落在杭州吴山(城隍山)东岳庙。始建于北宋大观年间(1107——1110)。南宋高宗、理宗时重修。明成化十年(1474)毁于火。嘉靖十一年(1532)重建。清咸丰十年(1860)又毁。同治十一年(1872)再重建。戏台建在三门后，坐东朝西，龙吻兽歇山顶，除台前二石柱外，余均为木结构。檐下由重叠斗拱承托出挑，正面桁枋雕有卷草式夔龙抢珠；台顶为宽二点五米之卷棚形四方天花板；四周栏高零点七三米，间隔一点五三米；台深、宽均为五点四米；屏风左右“鬼门”宽一米，门框高二点三米；屏后为过道，左右有门通厢楼，可作戏房；台基高二点一五米，并围有八扇活动板壁；台后有小

木梯可上下。东岳庙为道教正一派道观，凡道徒“上冠”，或官民祈雨、祛魔、还愿等活动均要演戏，近代演出的有昆、徽、京、绍兴大班(绍剧)、宣卷、道士班等，抗日战争后不再演出。

新昌城隍庙戏台 故址在新昌县城西门(即今县文化馆)。始建于宋，元至大三年(1310)毁于兵火，明洪武三年(1307)重建，戏台同时落成。明、清两代，殿宇历经修缮，戏台原貌得以保持。光绪十六年(1890)重修，十九年城隍庙后殿毁于火，戏台幸未殃及。现已将原构件迁移至千佛岩文物保护区。戏台歇山式，藻井为斗拱叠架式，十二行九层，层层缩小，架至顶心。梭形台柱，覆盆式柱础，耍头半透，雕古代殿阁。牛腿为倒挂蛟龙及狮子，造型瘦长。台宽四点二五米，进深五点六米，台面高一点五五米，整座戏台高约五点三米，是该县明、清以来戏曲演出的主要场所；二十世纪二十年代后，城隍庙开设戏馆，女子越剧也常演于是台。1951 年至 1954 年间，绍兴市群力越剧团和新昌越剧实验剧团曾以此为基本剧场。1953 年 2 月，华东实验越剧团陆锦花、吕瑞英、金采凤等在此献演《梁山伯与祝英台》等剧。六十年代末，新昌人民大会堂建成，是台演出遂止。



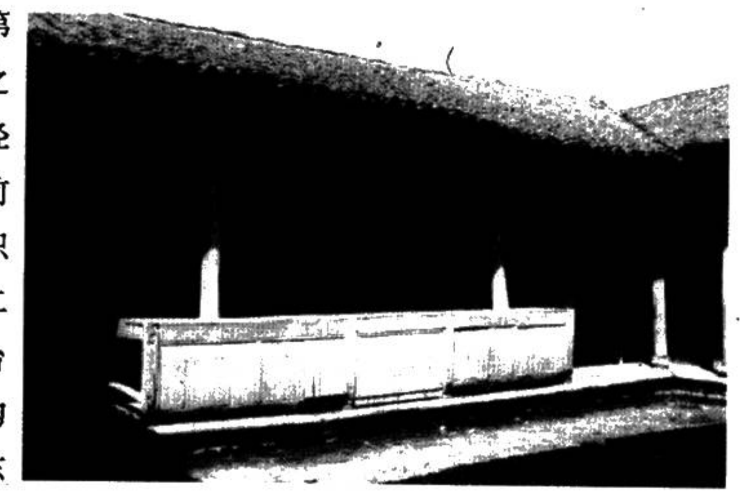
龙游绍衣堂戏台 绍衣堂又名张氏宗祠，坐落在龙游县城北十五公里的横山乡东坞村。根据《张氏宗谱》和遗存旧匾推断，戏台应建于明代中期。明嘉靖年宗祠坐北朝南，总体布局为平面长方形，共二进。戏台设在门厅，正台宽为四点九米，深二点八米，面积约十三点七二平方米。戏台坐南朝北，有八根木柱支撑台板，木柱高一点九米，其中柱头高零点二米，呈方形。整个台分为三部分，左右两部分台板固定，中间部分台板可拆合，拆则行人，合则演戏。戏台前为天井，门厅梁架为四檩悬山后檐廊，前后用三柱，柱略呈梭形，柱头卷杀，柱础皆櫍形，下垫复盆。



吴山城隍庙戏台 坐落在杭州吴山(城隍山)城隍庙。城隍庙旧址原在凤凰山，何时兴建无考。宋室南渡后，因建皇城而迁往吴山，绍兴九年(1139)重建；明成化、万历和清康熙、乾隆朝均有重修。台原在二仪门后，台面宽六米，深七米，台顶高约六米余，台基高二米左右，台板厚约五厘米，可活动装拆。左右各有副台，台后设二小木梯，厢房在台下后方。台周设雕花栏杆，前置镂雕石狮两具，台顶为叠架斗拱组成之藻井，台下甬道与广场可容纳

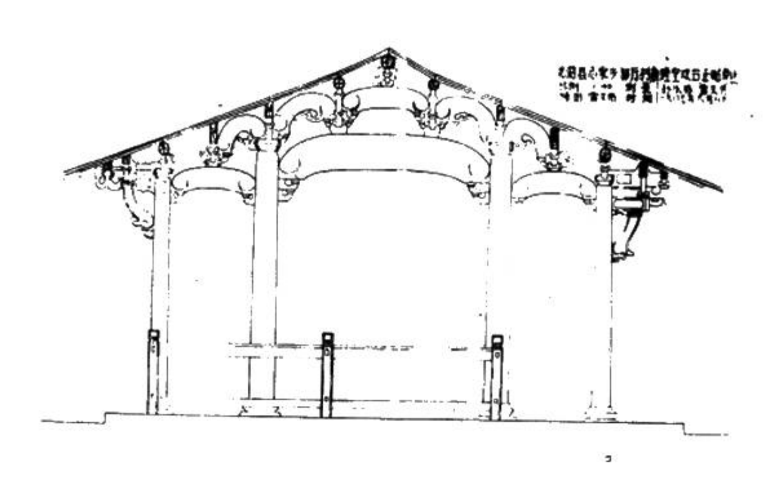
观众千余人。历来香火鼎盛，每逢城隍诞辰，必有演剧活动，近代多为徽班、京班和绍兴大班演出。戏台毁于抗日战争后期。

衢县吴氏宗祠戏台 吴氏宗祠坐落在离衢县城北十一公里的珲塘乡珲塘村。根据嘉靖十一年(1532)《吴氏重新居第记》载，祠堂重建于明代“嘉靖壬辰之冬十月二十有一日。”现存戏台，已经重修，但重修年代无考。戏台设在前厅。台宽七米，深七米，呈方形。面积为四十九平方米。台基仅高一点二二米，整个台架用十二根木柱支撑台板，其中四周台沿有十根木柱。结构简单，便于拆卸。戏台主体构件除东面正贴四步梁、背檩外，其余经鉴定属明代原结构。



黄岩宁溪五圣庙戏台 五圣庙坐落在黄岩县西山区宁溪镇。明嘉靖四十三年(1564)由山东按察使佥事王铃所督建，同时附建戏台一座。据黄岩宁溪《王氏宗谱》记载，戏台建在奕世坊东龙石桥之上。戏台除四柱外，又在前后加构短柱，中间台板可拆卸。每年三月、五月、九月中旬迎八宅神演剧，每宅各值一日，轮年做首保。每年演剧三次，每次演出八天。由此可见，明代嘉靖年间黄岩地区戏剧活动之昌盛。这座桥上戏台惜于1976年被拆毁。

龙游雍睦堂戏台 雍睦堂，又名“邵氏宗祠”，坐落在龙游县城北二十四公里处的志棠乡前邵御厅村，坐北朝南略偏东，戏台在前厅。据宗祠覆盆式柱础和梁坊两头巷杀到底等建筑结构特点，应属明代所建。戏台建在后金柱与前檐柱之间，属活动戏台，用二座拼成，每座南北纵向并排，正台宽五米，深六点五米，面积为三十二点六平方米，台面高一点四三米，整个戏台以十六根木柱支撑着台面板，其中四周台沿有十二根木柱。现存戏台大多保留原构件，无藻井，无厢房，无看楼，无多雕饰。戏台能搬动，厅楼墙上留有许多婺剧戏班艺人的演出剧目、脚色行当和劝世警语等题壁。



陶堰严助庙戏台 坐落在今绍兴县陶家堰以西谢家埭后畈。庙分三进，入三(山)门

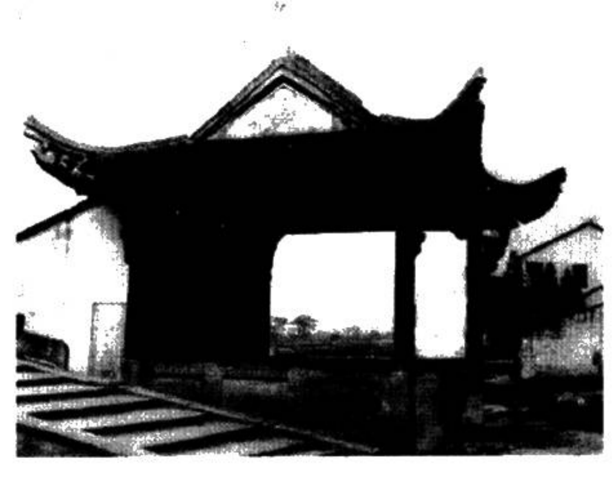
即为戏台。庙台建于明代,具体时间不详。台上为“鸡笼顶”藻井。明徐渭有楹联一副:“盛盛盛盛盛盛盛,行行行行行行行”。戏台左右各为看楼,戏坪可容纳观众千余人。戏台面对土地堂,土地神即为严助,有明人所画神像,每逢上元节挂像,供奉五天五夜。殿东厢与关帝庙相联处,设有一“灯笼房”,专供四方观剧村民夜间寄放灯笼,并循例于归途可赠红烛一支。据《嘉泰会稽志》载:“严司徒庙,在县东三十五里,相传云汉司徒助也。”严助庙每年演戏约三十台。二十世纪二三十年代,每岁上元,两庙尚保存竞演大戏的习俗,关帝庙多演调腔,土地庙多演乱弹班。三十年代被毁。近从庙后土中掘得残碑一块,上刻篆体阴文“汉会稽太守严公庙碑”。

诸暨枫桥大庙戏台　位于诸暨县城以东约五十里的枫桥镇。明时,正殿内祀宋名宦杨文修像,故又称为“杨神庙”(见明张岱《陶庵梦忆》)。清咸丰、同治间毁于战火;后复建,俗称“枫桥大庙”。戏台坐落在大庙正门门楼后。台面呈正方形,长五点五米,铺设厚约五厘米的台板,戏台三面有“美人靠”,台高为二点五米,戏坪宽大,两侧有看楼,八开间,楼底层有胸墙,高一点一米。属清代建筑,顶部为歇山式,屋脊、插花及翘角构成二龙戏珠状。斜脊有铁制戏曲人物双阳公主、狄青等。戏台正中额坊匾有“晴雪飞虹”四字;戏台前柱有两联黑底金字。台顶藻井由三层斗拱群组成,尖顶部由十四层小斗拱烘托,层层叠叠,呈涡旋状盘旋上升,其斗拱、额枋,牛腿双面浮雕,有诸如福兽、虫草、回文、云水之类,间以戏曲雕刻,其人物栩栩如生,“鬼门道”双门额坊上有扇形小匾,上场门曰:“出梯”,下场门曰:“归去”。枫桥地处绍兴、诸暨两县之要冲,绍剧、越剧和早年的调腔班社,常在此庙台演出。1963 年 4 月,诸暨县人民政府公布为县级文物保护单位。



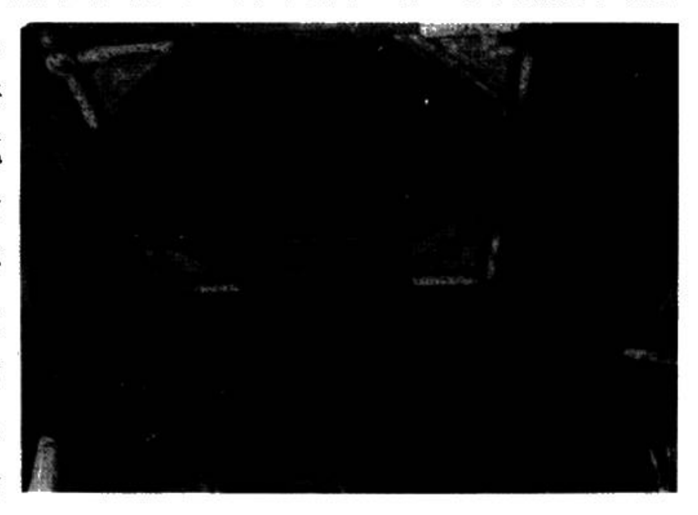
龙游杨氏宗祠戏台　坐落在龙游县城北二十六公里处的志棠乡杨家村。根据正厅东墙石碑载,前厅建造于明万历元年(1573);戏台设在前厅,建于何时不详。现存戏台可分为三个构件。中间为通道,演出时搭上台板。左右各为柜形台基,高一点三五米,宽一点二六米,进深五米,二柜之间宽一点三二米,演区无台顶,台前为一小天井,隔天井为明堂。整个戏台有二十四根木柱支撑台板,四周台沿有十六根木柱,前后柱头雕有莲座、花草、文房四宝等纹饰。杨家村历来崇祀杨业,每逢农历一月十日至一月十三日,循例至新宅村回源殿中接神,演戏三天四夜。凡属亵渎杨家将的戏,如《二狼山》、《双龙大会》则一律禁演。(见彩页)

绍兴宾舍庙台　坐落在绍兴县柯桥区湖塘乡宾舍土地庙,庙祀北宋范仲淹,原系

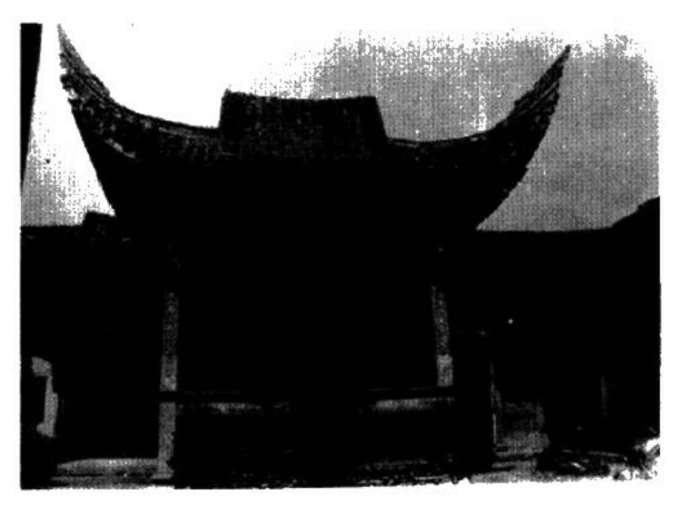


“画壁土地”(画在墙上)。戏台四面临水,左靠一座三孔大石桥,俗呼“戏文桥”(原名越秀桥)。每演剧,村民隔水于岸上和土地庙廊下立观,戏班班船可直接停靠于戏台后厢房,班箱装卸很方便。据庙后光绪二十三年(1897)仲夏所立石碑记载:“社庙前后三进,系前明万历年间钱氏百十九太尉独出己资修建完固。”另据高龄老人提供,戏台古称“饮酒亭”,传系钱、魏二姓所造,一说是魏忠贤行宫之附属建筑,后因魏事败,遂改为戏台,据此,戏台当建于晚明。清同治四年曾翻修,现存戏台框架系民国七年(1918)秋所建,上有沈桐生所写楹联一对,近已被村人修葺一新。戏台歇山顶,八角形藻井,彩绘暗八仙(八仙用具),石廊台基,基高一点二五米,台面为五点零六米见方,台框高二点六米。戏台前沿设有一“台舌”(宽五十厘米,长一百二十四厘米),在承托舌面的纵断面刻有“践”、“迹”二篆体阴文。据传,该村每年四月十六日整夜必演全本《琵琶记》,每到蔡伯喈得中状元,东方已泛鱼白,艺人唱到“月淡星稀天已亮”时,须一足踏上“践迹”作望天状;若疏漏此一情节,循例罚戏班全剧重演。清末民初,常在此台演出的有绍兴调腔班,乱弹班和徽班。

新昌南山王氏永思祠戏台　位于新昌县城东南之儒岙镇南山村。宗祠始建于明嘉靖初,后毁于火,万历元年(1573)重建,清代重修,额号“永思”(见《南山王氏宗谱》及《新昌县志》)。戏台为歇山式,翘角雕檐,挑檐四角支以牛腿,其正面为和合二仙,侧面为狮子捧绣球木雕,耍头两侧绘有戏剧武打人物,藻井为八角式(见图),顶心有半浮雕图案,井周为卷棚式透雕图案,戏台木柱用料粗壮,梭形柱,覆盆式磉墩,鼓形柱础。戏台除联额已毁外,余均完好。



嵊县瞻山庙戏台　坐落在嵊县西乡二十八都村。据民国二十八年(1939)《张氏宗谱》记载,是庙始建于南宋乾道间,神为帛道猷(东晋十八高僧之一),宋孝宗敕封为“灵威王”。明万历重建,神宗朱翊钧加封为“灵晖侯王”,并加建戏台。清乾隆年间,里人又集资重修。现戏台系辛亥革命志士、里人张伯歧于民国十七年秋所修。戏台坐西朝东,面对灵晖侯王大殿,台离地一点零八米,宽五点一米,深四点八米,总高六米余。戏台龙吻兽,单檐



歇山顶，屋面垂脊左右曾有堆灰塑像，惜已毁。牛腿梁坊留有“封神演义”戏曲木雕，中间横楣下雕有“九狮戏绣球”。台中系八角穹顶，深雕“上八洞仙”。戏台与厢房过道隔屏风，沥金彩绘福、禄、寿三星。后为倒挂楼厢房，长二十四点五米，深五米，门窗栏杆均彩绘花鸟，雕饰精美，至今保存完全。清末民初，戏台每年演戏近百台，尤以庙会戏最盛。早期之新昌调腔，金华高、昆、乱各戏班，绍兴文武乱弹班均曾在此演出。二十世纪二十年代后期，男子小歌班前辈艺人马潮水、魏梅朵、张云标等都曾演出。民国十九年和民国二十二年，高升舞台（筱丹桂、商芳臣等）、四季春班（袁雪芬、傅全香等），初露头角，先后在此演出。现后厢房尚留有“贤记小高升”和“新高升”（亦称“小小高升”）演出剧目和部分演员艺名的墨迹。

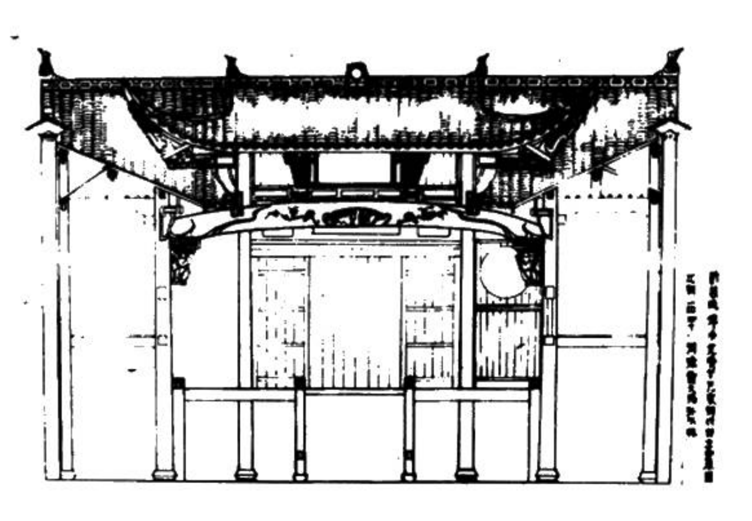
绍兴瓜田庙戏台　坐落在绍兴柯桥区管墅乡后马村，戏台两面背水，班船可直接靠近厢房，在水乡舞台中颇具特色。据周姓宗诸及万历“捐资重修”石碑记载，是庙建于明中叶，戏台约建于明万历间，以后曾多次修葺，现除正脊吻兽被改动外，其余结构未变。戏台歇山顶，桁枋以上均为木结构，无藻井，下为四支石柱，石廓台础，基高一点三米，台面宽五点四米，进深五米，台面至台框沿口高二点六七米，厢房紧接戏台。每演剧，临时铺设厚十厘米之台板。瓜田庙戏台是绍兴出西廓门三大戏台之一，每逢过节，演出频繁。清末民初，有大连升徽班演出《回荆州》、《战黄庄》、《取仙草》、《金钱豹》等武戏。此外尚有乱弹和高腔班的演出。二十世纪三十年代初，女子“的笃班”也曾偶尔在此演出。中华人民共和国成立后，演出多为农村业余剧团。1980年电影《阿Q正传》曾假此台拍摄绍剧《龙虎斗》的演出场面。



龙游三槐堂戏台　三槐堂，又名王氏宗祠，坐落在龙游县城北二十八公里的志棠乡儒大门村。戏台在前厅。据明万历《龙游县志》和王氏宗祠原有“三槐堂”匾所载，三槐堂戏台至迟建于明万历二十三年（1595）之前。台宽四点六六米，深七点一八米，用五根方柱。戏台四边柱皆有柱头，上雕如意形花纹，各柱头间又插有栏板，栏板上亦雕有花纹。台面离地高一点三六米，整个台架用二十根柱支撑台板，四周台沿有十四根木柱。每年正月初九起，

要将新宅鲁家四源殿中的徐偃王、毛令公神抬入祠堂中，演戏四天四夜，正月十三日抬回四源殿。（见下左图）





衢县兰氏宗祠戏台　坐落在衢州城西十三公里衢县航埠镇北淤村，为少数民族畲族兰姓祠堂，坐北朝南。兰氏祠堂戏台建筑雕饰构件繁多，据明崇祯十五年（1642）《北川兰氏宗谱》载，是台始建于明崇祯十五年岁次壬午，清嘉庆十七年（1812）曾经大修，民国时也有修缮，但原戏台框架未变。戏台在前厅，前临一天井，两侧有看楼，戏台前宽后窄，台口宽七点七米，深八米，戏台两侧有厢房，供演员化妆用。戏台离地面高一点八六米，正门一开，人可从台下行走。整个台架用三十根木柱支撑台板，四周台沿有二十二根木柱。台顶有天花板，中间为八角复斗形藻井，天花板和藻井皆有彩绘，如“暗八仙”（花篮、云扬板、笛子、道情筒、葫芦等）图案。枋额上有匾，上书“韵叶阳春”。在“出将”、“入相”口，分别置有“金声”、“玉振”眉匾。东首柱上有一块清宣统间用漆墨写的艺人灵位牌，记有金华艺人阿顺亡故的时间和地点。看楼面阔三间，进深一间，通面阔十点四米，进深二米，看楼比台面高六十二厘米。（见上右图及彩页）

黄岩土屿护国庙戏台　坐落在黄岩县城南六公里的土屿山东麓，坐西朝东。始建于清康熙三年（1664），现存前殿（又称主庙）、后殿（又称行宫）及左右厢房三十间。另有后戏台（又称行宫戏台）和前戏台各一座。前戏台（又称主庙戏台）已改为电影放映台。戏台戏厅结构颇具特色。后殿建于山腰，后戏台则建于山脚，歇山顶，石质圆柱四根，余为木结构。台高一点三四米，以长方条石垒砌，八角藻井，尚留有彩绘痕迹。原有三间戏楼接靠前殿，现被拆除。后戏台建造年代与前殿不相前后。民国六年（1917）紧接后殿依山坡构筑廊式看戏厅，通面阔七点四米，坡长九点四七米，方形石柱，一面坡屋盖，地面呈台阶式，共四级，各级距戏台高度依次为一点二九米、二点二三米、三点三三米、四点一九米。在山区露

天戏台中构筑遮蔽风雨之观剧设施，为本省所少见。（见彩页）

三门县亭旁包氏宗祠戏台　坐落在三门县亭旁镇包家村，始建于清康熙二十八年（1689），为歇山飞檐翘角式建筑，屋顶正脊为“双龙抢珠”堆塑，前后两条垂脊前端，原有“瓦上将军”雕塑，已毁，今由坐狮两尊代替。台高一点六五米，宽四点四五米，深四点五五米，面积约二十平方米，台前柱为二大圆形石柱，高四点一六米，直径八十八厘米，台基础石高三十五厘米。柱顶、额枋与飞檐翘角之间，斗拱逐层向外挑出，中嵌透雕花板，镂刻精美。楣梁绘画山水，花卉及传统戏目，两大石柱上端“牛腿”各雕有倒挂狮子捧绣球，为全台雕刻之主体。台中顶棚为圆形“藻井”五层叠架，计高一点一五米，穹形直径一点八米，每层均有雕花栏板和彩画图案，金碧辉煌。戏台前沿中间有方形石柱二根，高二点一七米，露出台面约五十厘米，把前沿作三等分，上端均雕琢母子狮一座，造型生动。戏台面对大殿，后靠“五凤楼”，是放置戏衣、道具和演员化妆之处所，全场可容观众千余人。

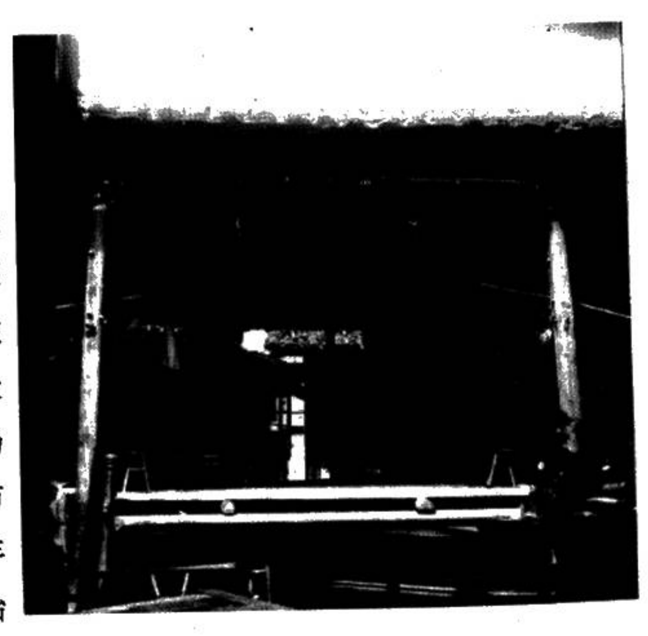
湖州府庙戏台　坐落在今湖州市人民路东侧。戏台面向神殿，坐南朝北。据《重修城隍庙记》碑记载，是庙为纪念明成化八年（1472）湖州太守劳廷器所建；清乾隆、嘉庆年间都先后集资修葺。台深八米，宽九米，高二米余，方形石柱，飞檐斗拱。台周不设栏杆，台面铺设水磨青砖，台下可坐轿通行。演区上方有螺旋形藻井；左右“古道”上方各有“突如”“悠悠”小匾；正中上额为“秦铜照胆”四字，两侧回廊有“耳台”。府庙大殿西侧另有一花园式建筑的戏台，名“百艺厅”。此庙台为近代湖州之娱乐中心，昆剧艺人周传瑛和京剧演员筱毛豹、越剧“三花”之一施银花等都曾在此献艺。1949 年后，“百艺厅”改为春光电影院，庙台于“文化大革命”期间被拆毁。

龙游东陵侯府戏台　东陵侯府，即邵氏宗祠，又名“三和堂”或“瓜瓞堂”，坐落在距龙游北面二十四公里的志棠乡后邵村，坐北朝南。平面布局呈长方形，按一条中轴线排列，共六进四明堂。戏台呈长方形，前后均临一天井。始建年代不详，留有清乾隆间艺人题壁。台宽四点九米，用四根方形柱，深六米，用三根方形柱，四边柱皆有方形柱头，无雕饰，柱头间插有栏板，面积二十九点四平方米，整个戏台架用十二根木柱支撑着台面板，其中四周台沿有十根木柱，台面高一点三七米，大门两侧各为一厢房，厢房的枋额上题有“乾隆三十五年（1770）二月二日集秀班在此六叙，沈德文、童德华二人”和“嘉庆四年（1799）二月初乙，金邑三秀班到此一叙，好乐也，永砥题”等字。



定海烟墩花岩庙戏台　位于定海城西烟墩村，建庙及建台年代均无从查考。据传系

夏言(明嘉靖间宰相)后裔为纪念其先祖所建,内有呈"品"字形三座戏台。民国四年(1915)南楼及西戏台毁于台风,次年重新修建;1974年全拆。台正对东、西、南三座殿宇,分别屹立。戏台各以四根六十六厘米见方的青石为柱,台基高一点五米,台宽四米,深五米。台顶均为斗拱结构。枋梁彩绘人物花卉,四角飞檐碧瓦,气势雄伟壮观。庙正门入口处有一排九开间三大门的楼房,与设有看楼的东西厢房相衔接,将三座戏台围在其间,形成一个建筑群,可容纳上千名观众。每逢农历九月初九,花岩庙演"重阳戏",鉴于夏言被严嵩所害,故花岩庙戏台忌讳严嵩戏。

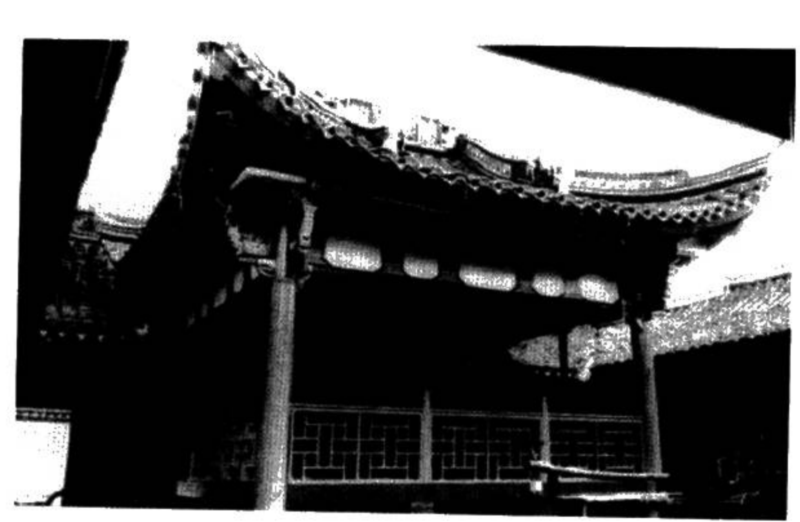


景宁柳八漈活动戏台 在景宁县英川乡柳八漈村。为构件齐备,可临时搭、拆的活动戏台。始建年代约在清初。民国十四年(1925)村里大火,戏台构件被烧,后重置使用至今。台高一点六米,宽四点三米,深五点三米,台板厚八厘米。戏台设在两排住户合用中堂的通廊。演戏时,天井、中堂、走廊以及各家的楼上、楼下,都成了看戏的场所。可容纳观众五百人左右。戏台的四柱与通廊的大柱紧贴,非常牢固。据清康熙七年(1668)《柳八漈毛氏家乘》记载,从开基始祖起,村里就有戏班,世代学戏,代代相传。

定海尚荣庙戏台 位于定海西门建国路,建庙年月不详。清康熙、嘉庆间均有重修,并建戏台。戏台坐东朝西,面向正殿。台基高一点九米,台面宽四点二米,进深四点一七米。戏台内槽用四个老角梁内伸,承担两方形轩状卷棚藻井。四角采用四龙戏珠平身斜斗拱结构。枋心镶有戏曲人物与花卉相间的贴金浮雕。南北两侧各设看台,与后台戏房相连接,戏台横梁上原有"钦赐尚荣庙"竖匾一块,现已不存。目前神庙及戏台之间已辟为走道(即建国路),神庙大殿移作别用,惟戏台原貌尚存。相传重阳以后才开始演戏,宁波大鸿寿京班,高腔老紫云班及徽班都曾在此演出。民国十五年(1926)庙宇重修,曾邀请宁波新庆丰京班到此连续演出十昼夜,一时传为盛事。

岱山崇福庙戏台 坐落在岱山崇福庙,清乾隆三年(1738)所建。庙分前后两殿,戏台居于两殿之间,面向正殿,紧接前殿明间,两侧各有厢房两间。戏台宽四点五米,深四点二米,以四根圆形檐柱作座斗承托,额枋里外均彩绘《三国志》故事。老角梁内置十字斗拱,承托四楹卷棚藻井。台沿三面设置勾片栏杆。小青瓦歇山顶,正脊饰龙形吻口,重脊有隋唐演义及岳家将等戏曲故事塑像,造型生动、精巧。庙台虽几经修缮,原貌未变。相传正月十六日庙会及秋收之后,都要在此演戏酬神,戏班大部分来自宁波,其中以大全福、大鸿

寿、大连升等京班最受观众欢迎。1950年土地改革时，当地业余剧团曾在此台上演《白毛女》。（见左图）





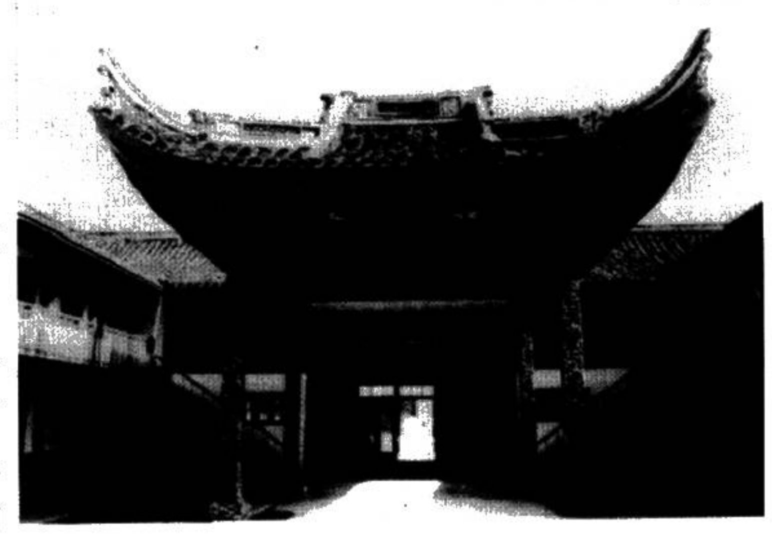
乌镇修真观戏台　坐落在桐乡县乌镇观前街，右旁为茅盾故居。据《桐乡县志》载，戏台始建于清乾隆十四年(1749)，“鼎建山门，临河阙地，创建戏台。”面积二百零四平方米，咸丰十年(1860)毁于兵燹，同治四年(1865)重建，同治十一年和民国八年(1919)又复修缮。1981年列为县重点文物保护单位。戏台系石库台基，高二点三六米，台框高三点三一米，宽六点六米，纵深六点六米，总高八点三米。厢房宽十二点三六米，深六点二米，台口至厢房后壁总深十点二米，舞台伸出部分计四米，屏风呈梯形，建筑华丽壮观。戏台背河当街面对修真观，可三面环观。台中设悬柱八根，均有浮雕，演区及前檐两侧顶部均为卷棚式轩顶，中悬“以古为鉴”大匾，前柱楹联为：“锣鼓一场唤醒人间春梦，宫商两音传来天上神仙。”石库边柱分别镌有“宪奉禁演淫戏，台下毋许堆积”等字。清末以来，演出多为京剧和文班昆剧。（见上右图）

德清县蠡山庙里外戏台　坐落在德清县干山乡刘桥村蠡山东南山脊。为范蠡祠的门楼。建于清初，光绪年间重修，1982年6月列为县重点文物保护单位。戏台恰似船的前楼，清代俞樾题匾“庙貌扁舟”。台南北两面均可演戏，俗称“里外台”，建造别具一格。外台两开间，向南突出，三面临戏坪；歇山屋顶，飞檐起翘，正脊和



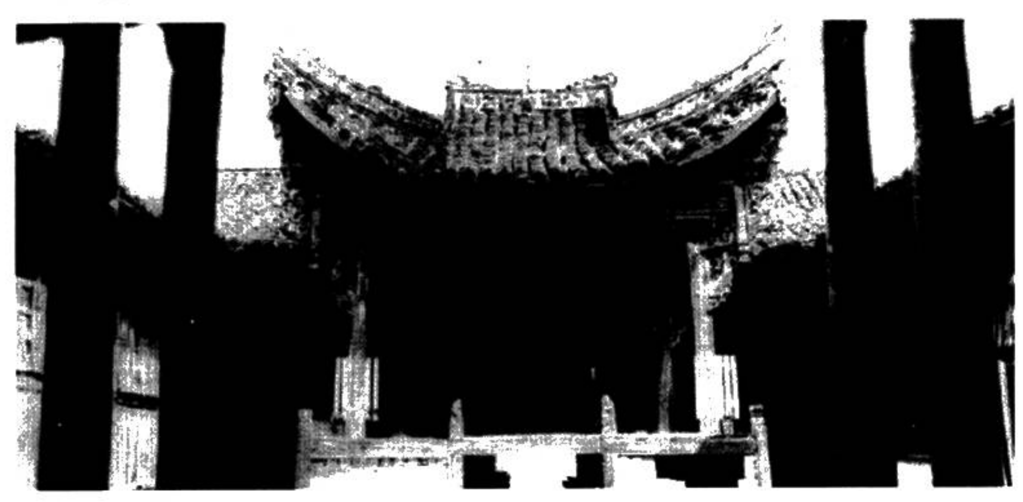
三面额枋均有彩塑和浮雕；上、下场门分悬“出将”、“入相”匾额。里台开五间，正对大殿神像，东西耳房用于化妆。里外台紧联一体，以雕花屏风相隔，内外戏坪均可容纳千人。每年春分前一日，由邻近各村、社轮流坐班开演社戏。抗日军兴，社戏衰落，遂以里台卖票演戏为主，演出多为京剧。

定海都神殿戏台 坐落在今定海县城关镇解放路，始建于清乾隆五十七年(1792)，道光二十九年(1849)重修。祠与台保存完好，现为县重点文物保护单位。戏台坐北朝南，位于正殿与前殿之间，台基高二米，宽六点四米，深七点六米，以四根三十厘米见方的青石金刚柱支架着歇山式台顶。藻井呈八角形幅射式，上面有龙凤彩绘，四角饰有精巧的木雕蝙蝠。戏台两侧为五开间长廊看楼，与前殿、正殿相衔接。相



传农历五月初七至五月二十八日为都神殿庙会期，循例必须演戏酬神。民国十四年(1925)，“五·卅”惨案发生后，定海中学“上海工学后援会”全体员工，为了支援上海工人和学生的正义斗争，曾在此演出话剧《不如一死》，日夜两场，观众逾二千人，声势浩大，反响强烈。

武义县南塘头村陈氏宗祠戏台 坐落在武义县新宅乡南塘头村。据明宣德四年



(1429)《陈氏宗乘》中的“陈氏诸公建祠引”记载，该戏台为清乾隆二十八年(1763)建造，后几经修缮，现保存完好。戏台总高约七点五米，台基高二米，台板至藻井高三点五米，演区面积为十七点六四平方米。呈八角形藻井，绘有重彩工笔画“八仙”。桁枋、角柱和“牛腿”中的戏曲浮雕有《三顾茅庐》、《千里走单骑》等，在右“牛腿”浮雕《火焰山·借扇》中的孙悟

空和铁扇公主的服饰、道具，与二十世纪六十年代初金华昆剧艺人吴德全（净）、何三弟（花旦）演出的几乎一模一样。八十年代初，该村新建一座影剧院，此台遂不复演戏。

江山二十八都水星殿戏台 坐落在二十八都乡枫溪平旁街。据当地老人称，戏台约建造于清乾隆末年，几度修复，曾作江西会馆，供演戏用。戏楼高七米，由戏台和两旁厢房组成，戏台长六米，宽五米，台高二米，面积三十平方米。屋顶翼角高翘，台沿三边原有低槛，台柱上现存戏联一对："真武庙中真舞妙，水星殿外水声流。"厢房尚完全。戏台内有二十幅戏曲彩色壁画，如《增寿图》、《牡丹採药》、《僧尼会》、《武松打店》、《山门卖酒》、《貂蝉拜月》、《反昭关》、《渭水访贤》等，正中有"乌龙喷水"图案，精细别致，栩栩如生。戏台厢房壁上还有光绪九年（1883）艺人题壁。戏台右边的走马楼墙上，有一张墨写的宁波滩簧班的"海报"，真实记录了民国三十一年（1942）宁波滩簧班筱娇娣等人在浙西演出《打日本》等抗战戏的情况。

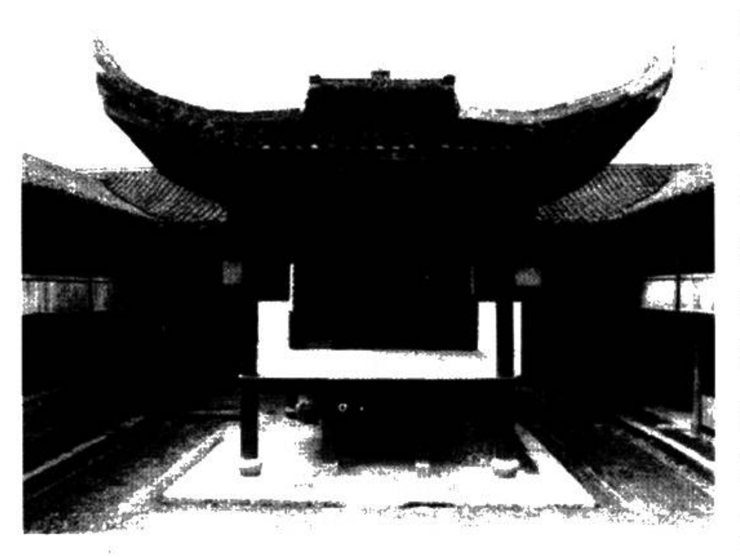


常山县刘氏宗祠戏台 坐落在常山县五里乡五里村，戏台为木结构。台面积八十七点三五平方米，台宽七点六米，深五点三五米，用十四根木柱支撑台板，其中支撑四周台沿的八根。高出台面三十五厘米，莲花纹样雕饰。台板厚三厘米，松、杉混拼。台面距地一点七五米。正台中央的顶部设有雕一"寿"字和蝙蝠图案之藻井。走道宽一米，长四点七五米，高出台面六十二厘米。走道两头分别开门四扇，其中两扇经木梯通正台，与另两扇通左右厢房。其面积四十四点九平方米。厢房正面开有格窗，能望见观众。据民国二十二年（1933）《五里刘氏宗谱》卷首所载，戏台建于清嘉庆二十三年（1818），咸丰八年（1858）三月十二日毁于太平天国战火，同治四年（1865）腊月重建，现厢房保存完好。

宁海城隍庙戏台 坐落在宁海县城隍庙。庙与戏台始建年代均无考。清嘉庆时曾有修葺，民国时台板以上木柱改为铁柱。现为县重点文物保护单位。戏台在第二进凤楼后，为重檐歇山建筑。顶面塑神兽，台顶为藻井，枋端木雕装饰，枋内传统戏曲彩绘，枋上斗拱以及飞檐翘角，制作均甚精美。台面三十平方米，周绕低栏，后台屏风上高悬"思无邪"匾额。庙台演戏，多在春秋二季。演戏名目繁多，如"灯头戏"、"庆寿戏"、"赛会戏"，商界"集资戏"、善男信女"还愿戏"等等。加上秋收祀神戏，总计全年演出多则近百天，少则月余。清末以后，"老大三庆"等嵊县徽、乱戏班常在是台上演，剧目有《狸猫换太子》、《赵匡胤借头》、《龙虎斗》等。"五·四"运动后，庙台曾作为传播新思潮之讲坛；北伐光复时，演出宣传时事政策的"文明戏"；抗日战争中，因有专业"戏馆"之创办，更因国民党政府占用城隍庙

部分建筑，庙台演出遂日趋衰落。

新昌真君殿戏台　坐落在新昌县小将区三坑乡。真君殿原名云竹庵，建于明天启七年(1627)，清雍正九年(1731)重修。乾隆二年(1737)立碑为记。民国二十九年(1940)增建遮蔽风雨之中厅。1961年和1980年，都曾鸠木重修。现存正殿、中厅、戏台、檐廊、钟楼等建筑。1980年，被定为新昌县重点文物保护单位。戏台周檐及顶篷均为镂定雕刻，丹髹如新。藻井斗拱叠架回旋，雕镂尤为精工。顶旁四角之图案为蝙蝠、金鸡、仙猿、丹凤、狻猊、瑞鹿、孔雀等祥瑞之物，神态毕肖，刀法娴熟。真君殿演戏几乎常年不断。殿可广容三四千观众，三坑系调腔“三坑班”的发祥地，故以演出调腔为最多。



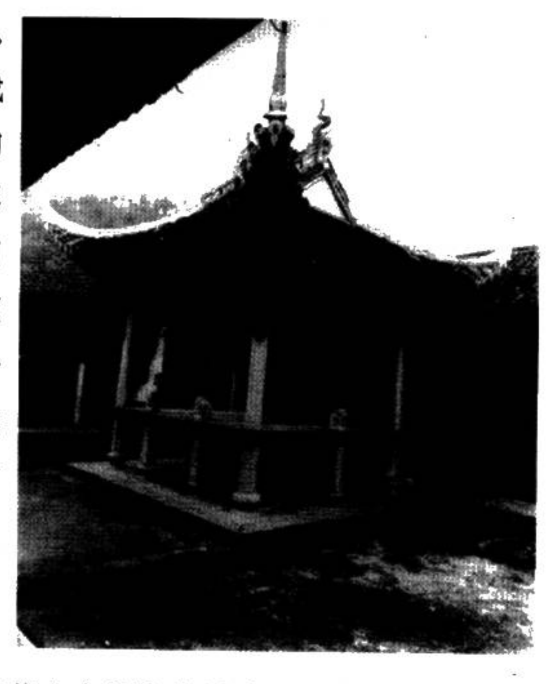
金华府城隍庙戏台　坐落在金华府城文昌巷，屋宇宏伟宽敞，分三进。戏台在二进，面朝正殿，背靠二门，台前用青石板砌成一大戏坪，可容千余人，两旁各有五间厢房，是当时金华府城最大的演戏场地。建台年代无考。清末民初，张恭所办的“小班”汪庆福科班，也曾以此作为科班和演出基地。“五·四”运动前后，进步学生也常在此上演文明戏。府城隍庙戏园独门进出，民国九年(1920)以后售票演出，头门买票、收票，进大厅，许多具有浓厚金华地方特色的小吃摊，纷争兜揽，十分热闹。二进两厢又开设十处商店，货物琳琅满目，戏坪上盖有大棚，设茶座，其余石级和正殿空处也可充看台。是金华城内居民固定之观剧场所。当时许多负有盛名的婺剧班，如胡鸿福班，新新第一台等，均常在此演出。筱丹桂、张湘卿的高升舞台，姚水娟、竺素娥、孙苗凤的苏凤舞台等越剧戏班(旧称“的笃班”)亦在此演出。民国二十四年起，金华陆续建起了长乐、金城、北山、群众等戏院。府城隍庙戏园遂渐趋冷落。

上虞罗村杨太尉庙戏台　坐落于上虞县长塘乡。戏台传说始建于宋，清道光二十年(1840)改建。戏台结构繁杂，朝东偏北，台高一点四五米，深四点七四米，宽四点九五米。藻井刻有两龙抢珠鎏金图案，每根梁坊上部刻有缠龙枝花卉。“牛腿”作倒挂狮子，台前二根石柱高二点二二米，



柱端分别是母狮、小狮及雄狮托绣球的木雕，戏台可启拆，演毕可卸去台板，作为通道。戏台前即是同一纵轴线上能避风雨的观剧亭，连接大殿。亭子宽四点九六米，进深三点八三米，篷顶梁坊上雕刻着缠龙枝花卉、花瓶等。据老年人说，该庙一年一度（农历七月）都迎龙兴会。民国三十六年(1947)绍兴大班“继生舞台”曾在此台上演祀神戏，颇为热闹。

诸暨边村祠堂戏台　坐落在诸暨县城以南六十余公里的边村，清宣统元年(1909)修建，保存完整，现已列为县重点文物保护单位。祠堂由戏台、看楼、正厅、后厅等四个部分组成。戏台与后厅顶棚均建有雕刻精美之藻井，整个结构前呼后应，统一紧凑，富丽华美。戏台为悬山顶，属三面可观之伸出式舞台。屋脊为龙吻兽及飞檐，四周立八角形石柱，台面以五厘米厚板铺成。戏台宽五点四米，进深五点四四米，正方形。戏台离地一点五七米。“牛腿”和梁枋，采用透雕和浮雕，组成“渭水访贤”、“三顾茅庐”等戏曲故事的画面。人物造型生动，神态逼真。台顶藻井由下至上，盘旋成螺形状，中心设一镀金木雕佛像，形成了一个可资余音回荡的穹顶。台前各设等距石狮，凡六具，以代扶栏。戏台后厢房板壁上，尚留有清末民初一些艺人有关演出活动的墨迹。



普陀潮圣庙戏台　位于普陀县六横岛双塘乡沙头村。庙与戏台始建年月均不详。据民国十二年(1923)《定海县志》记载：“潮圣庙专为祀王安石，清光绪三十年(1904)改建，”目前保存完好。戏台坐北朝东南方向，以四根正方形青石为柱，台前石柱正面镌有“由慈峰庙貌重新同赓乐土；面沧海歌台高筑雅奏清声”的对联。台面宽七点三米，进深五点一米，以彩绘屏风间隔后台戏房。台前左右厢房与后台相连接，屋顶为单檐歇山顶。台梁的柁头外端悬搁于檐柱外，一端有桁，另一端无桁而安于柱上卷棚顶的月梁下。藻井为四块方形天花板，镶以木条间隔成方格，分别绘有彩色花鸟图案，属晚清建筑。相传正月十九为庙神生日。四月、九月鱼汛和丰收期，都要邀请戏班来此演出。二十世纪三十年代来此演出的班社以昆班为主，绝大部分来自宁波。四十年代初，开始有女子越剧到此演出。



宁波城隍庙戏台　坐落在宁波城隍庙握兰巷。庙与戏台始建年月不详。现存戏台

为清光绪十四年(1888)重建,列入宁波市重点文物保护单位。庙前除中大殿、后大殿原各有一座大型戏台外,两旁厢楼还各有两座小戏台,每逢神诞可同时演出六台戏。至今保留的中大殿戏台,为城隍庙建筑之精华,四周有龙、凤、鹤、云纹、花草等图案雕刻。藻井由二十排小斗拱紧密榫合,盘旋而上,结构精致独特。戏台对面的正大殿前,建有一座飞檐翘角的看台,原属乡绅富户专席。整个建筑如门楼、梁枋、勾栏、替木、



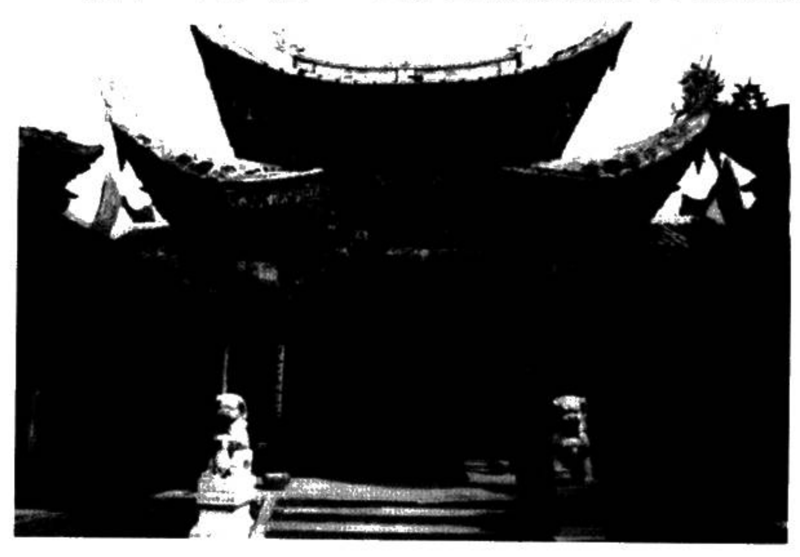
斗拱等部位都饰以宁波传统的朱金木雕。雕刻和壁画的内容多属戏曲故事,如《曹操煮酒论英雄》、《长坂坡》、《刘备招亲》以及《唐明皇游月宫》、《木兰从军》、《昭君出塞》等。宁波各行业都有自己的行会,每到行业成立周年时,由会首召集会员到城隍庙设酒席,邀戏班上台演出,相沿成习。来此演出大多是徽班戏,另外还有走书说唱等。庙内光绪十七年四月所立的《勒石永禁碑》一通,内有"严禁歌唱串客,花鼓倭袍,昆乱词调,淫惑人心"等禁谕,因而外路戏曲班社很难进庙上演。

绍兴舜皇庙戏台　坐落在绍兴县双江溪舜皇山顶。戏台在三门后正中。现存戏台据庙内清同治九年(1870)"耆绅公刊"载,系清咸丰年间监生孙显廷筹捐重建。戏台高二米左右,宽五米,深四点七一米,为三面可观之伸出式舞台。登台木梯和台板可装拆,檐下不用斗拱,阑额出头处以花篮形垫木承挑檐枋,枋内置翻轩两道。鹤颈椽向上凹进,椽端承罗汉方,台顶为螺旋形藻井。后台设"出将"、"入相",用之挂落屏门。登四级入通廊,为演员化妆、憩息之所。台前戏坪至前殿走廊相距不足四米,两边看楼视角开阔,戏台中心突出,结构严谨、统一。据专家鉴定,此台屋脊收顶与广州光孝寺和日本冲绳的守礼门相似。戏台精美庄重,演区台周三面加"美人靠"护栏,戏台柱础为花篮形,整个构件透雕镂空。线刻流畅,刀工纯熟。榫头和檐下用砖雕作石雕之补充,梁柱和两廊看楼多刻有武将、力士、仙人、十二生肖、十二神将和戏曲人物。戏台前檐正殿两面石柱为深雕云龙,通体卷杀;另两柱为浮雕栖凤,壁上和梁间空隙布满"农耕图"、"西湖十景"等壁画。是晚清建筑集石雕、砖雕、彩绘于一堂,走向工艺化、雕刻化的代表作,因此,早为国内外研究古建筑和戏曲史的专家、学者所注目。在戏台屏门候场处枋间,留有民国初期绍兴嵊县等地的徽乱合班"老大余庆"、"老大三庆"等几十个班社在当时演出的日期和剧目三十余个。(见彩页)

临海龙溪大左庙戏台　又名大上庙,坐落在临海县龙溪镇南约二公里的大左村东山麓。由主殿、两厢戏台和门房组成。始建年代不详,清道光七年(1827)重修。建筑质朴,

现保存完整。戏台朝北面殿，歇山顶，宽、深均为四点三五米，台总高约五米，六角形石柱四根，其它部件为木结构。台口二柱镌有楹联一副："一曲商音，演成千古兴亡胜负；数声越调，点出百年离合悲欢。"藻井三层，顶层绘双龙戏珠，四角衬花蝶图案；四周角板均为戏曲故事图画，其中《甘露寺》一幅尚可辨认。庙内收藏清乾隆五十一年(1786)所立《重建大上庙碑》一块，碑铭中有"又如每年圣寿诞辰，务要一体奉觞荐俎，设馔献牲，演戏庆祝，以彰前代忠孝节义之德，亦庶酬庇佑呵护之功"等语。

庆元西垟殿戏台　坐落在离庆元县城约十五公里的后广乡西垟村尾隔岸。其殿始由里人吴林荣于宋咸淳元年(1265)出资创建，原名吴判府殿，因位于松源溪源头，又称松源殿。历经多次整修扩建，到清光绪元年(1875)，庆元、龙泉、景宁三县菇民集资重建此殿及戏台。戏台左右有男女戏楼，使男女观众在各自的戏楼就座。戏楼纵深三十八点五米。左右侧墙，镶有《三英战吕布》、《水漫金山》、《三星吉照》、《空城计》等砖刻戏曲浮雕。戏台正中原有琉璃照壁一面，现已被毁。戏台前脖窝有一对联："叙情由忠奸贤愚光前裕后，论关节喜怒哀乐以古鉴今。"此殿历来香火不断，每年阴历七月初七日至十七日为香期，请来戏班演庙会戏十天，另演"还愿戏"前后约二十余天。



奉化曹隍庙戏台　坐落在奉化县曹村。建庙年月不详。戏台建于清光绪九年(1883)，位于三(山)门之后。坐南朝北，台宽四点五米，进深四点四米，离地高一点五米，总面积二十余平方米，台口高约三米。台顶为螺旋形藻井，雕梁画栋，屋脊收顶为宝塔形，整个构筑为硬木质地，系三面可观之戏台。台柱石础作八角，雕成花篮形，整个柱体雕龙，檐下全系石砌。台柱上镌有楹联，两边台沿围有约三十厘米高的雕花护栏，台后两旁各有一道拱顶，右设扶梯，下通厢房，两廊看楼多刻有含珠龙首。正面戏坪为男子看戏场所，厢房上下为女子座，不得逾越。该庙历来是曹村四乡村民庙会和"还愿"之



场所，老大鸿寿、宋翔记及奉化难童班等戏班，曾于此演出《龙虎斗》、《斩经堂》、《乾坤圈》等剧。

嵊县城隍庙戏台 坐落在嵊县城关镇西北鹿胎山麓城隍庙内。是庙兴废多次，现戏台系晚清修建，具体年代不详。戏台与仪门明间相连，台宽、进深均为五点一六米，重檐歇山顶，脊置龙吻兽和瓦神，造型优美。藻井分二层，笼罩整个戏台，下层设十六组斗拱，向上收拢；上层以八组斗拱和八条倒挂游龙相间收结至顶。顶心圆形盖板又雕一盘龙，与八条倒挂游龙呼应。藻井构筑精美，至今保存完好。1949年前辟为"戏馆"。天井和大殿前座为优等席，大殿后座和两廊楼下为次等席，两廊楼上为妇幼专席。廊楼栏杆悬挂演员名次牌。庙前设茶房小卖部，备有热茶、热毛巾和香烟、瓜子等。越剧男班和女班早期名伶均曾在此上演。常演剧目有《卖婆记》、《相骂本》、《箍桶记》、《赖婚记》、《珍珠塔》、《双珠凤》、《玉蜻蜓》、《龙凤锁》等，连台本戏《十美图》、《孟丽君》两剧，连演十天十夜，座无虚席，誉满剡城。戏班常于此台作为出县筹资之所，进而迈向绍兴、宁波以及杭、嘉、沪等大城市。向例，越剧名伶载誉返家，也常于此献艺，以慰乡亲，如民国二十三年(1934)，男、女班同时在此竞演，各演二小时，曾一度男女混演《棒打薄情郎》，由王永春、陶素莲、童正初和名丑袁金仙等饰演。

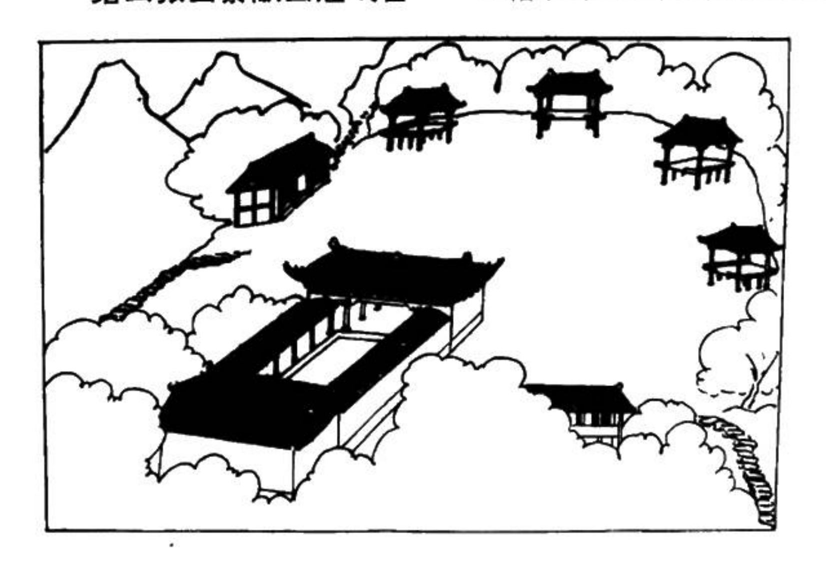


绍兴土谷祠街台 坐落在今绍兴市新建南路塔子桥堍，朝东南方向，跨街而立(见图)。始建年代不详，是目前绍兴市保存最完整的跨街戏台。戏台下为四根约五十厘米见方之石柱，上为砖木结构，东西长四米，南北宽三点五米，离地至石柱台板沟槽一点四米，演前把台板搁于四柱沟槽即成(见图)，行人须躬身而过。戏台原上方置有"恩施东陶"匾额，系鲁迅幼年"三味书屋"塾师寿怀鉴(镜吾)所写。厢房设于台右下，在今新建南路一三一号(现为塔子桥另酒饮食店)，是当年艺人化妆、休憩处。土谷祠街台在二十世纪三十年代，每年至少要演五、六台戏，有正月"灯头戏"，五月"平安戏"，以及敬神、还愿戏等等。民国十七年(1928)，绍兴乱弹班著名演员陆长胜曾在此演



过他的拿手好戏《松鹰图·求乞》，至今仍传为美谈。根据鲁迅《我的第一个师父》和《阿Q正传》有关资料，土谷祠戏台也是鲁迅幼年经常看绍兴大班（调腔、乱弹）的地方，他常常在他"师父"龙祖陪同下，站在长庆寺（与土谷祠相对）门口的台阶上观剧。

缙云张山寨献山庙戏台　坐落在缙云县盘溪张山寨陇岗献山庙。据县志载，是庙清道光四年（1824）重建，同治七年（1868）捐资修缮。所供神为陈十四娘娘，明清以来，香火不绝。朝山者多来自本省丽、温、金、衢和外省福建、江西等地。献山庙分前后两殿，东西两廊庑相联，殿前是以卵石铺成的宽广戏坪，可容万众，面对正殿有三座平顶戏台，一字排开，相互间隔六米左右，偏北一隅，复有一台，雕梁画栋，翘角飞檐，极为壮观。四座戏台专供每年农历七月七和十月十五两届盛大庙会酬神演戏。参加庙会斗台戏班，每届多则十多班，少则七八班。庙和台惜于1967年3月被拆除。



椒江戚继光庙戏台　坐落在今椒江市东山西南麓。庙原为明代海门卫城城隍庙，明嘉靖二十八年（1549）戚继光屯驻海门，该庙即为屯兵处，后改为戚公祠。戏台坐北朝南，清光绪年间修建，现为椒江市重点文物保护单位。台为歇山顶，方形石柱，相距各为五米。柱间穹形藻井，周围三层面板，绘饰翎毛花卉图案。原山门后檐下有木梯可通戏台，山门二楼可作演员化妆、候场用。台前有坦敞戏坪，可容观众千余。长方形水池与戏台遥遥相对，池上架小巧白石桥。过桥依山构筑看楼五间，重檐歇山顶，通面宽二十一点二米，进深十二米，明间砌石踏垛，垛顶与看楼楼面平齐，看楼两侧有半圆翼楼突出，登高望远，轩敞明亮，上下两层均可观剧。



象山县爵溪街心戏亭　位于象山县爵溪镇十字街口，爵溪古称“沙船城”，戏亭恰如船桅，故又叫“桅亭”。戏亭建于清咸丰年间（1851—1861），东、西、南三面朝三条大街，北与五间两层厢房连接，为演员化妆和休息室。亭基约二十五平方米，垂檐无殿顶，平身科三攒与角科亦同为七踩，内转角交接，饰“垂柱”，藻井斗拱，造作精美。戏亭每逢演剧，以四根横档扣入亭柱石槽，铺上台板，即成戏台。除每年春节演灯头戏外，凡渔汛期，浙江、山东、福建三省渔民汇集，则演“洋山戏”（即渔戏）。演毕，抽去横档、台板，戏亭又恢复为十字街口渔货交易场所。现保存完好，已列为象山县重点文物保护单位。



武义县鸣阳楼路台　位于武义县县城壶山镇下王宅路东端鸣阳楼内侧。戏台紧依鸣阳楼，左通下王宅大街，背靠关帝庙，面对镇东殿。据戏台楹联落款所记，路台建于清光绪二十七年（1901）。戏台总高六点五米，藻井尚存，面柱至梁檐高五米，台面、石柱相距四米，石柱至两侧屏风处，深三点七米，滴檐约一米，“牛腿”和横梁刻有戏曲人物和飞禽走兽等浮雕。每逢演剧，从关帝庙搬出两条高二米左右，长三点七米的长凳，铺上台板就成为戏台，并从关帝庙内搭上两条木梯，供演员上下场。厢房和化妆均在庙内，路台现已废。（见右图）



奉化县溪口镇武山庙戏台　位于溪口镇东首武岭门外武山庙三门背部，明堂正中。始建年代不详，清乾隆五十五年（1790）后多次整修，今保存完好。戏台离地一点六米，面积约十六平方米。台顶藻井，上盆陶缸聚音；台后设挂落屏门，后为演员候场处；两侧小木梯通厢房。武山庙为该镇五族村民祭祀、酬神、庙会、演剧的主要场所。徽班“老大宏寿”曾到此演《龙虎斗》、《枪挑小梁王》等剧。民国三十四年（1945），抗日战争胜利后，蒋介石父子回溪口，族人请来新大连升和合记大连升两个戏班，先后于此台演出《大名府》、《卧薪尝胆》、《回龙阁》、《彩凤配》、《渭水河》等戏；为了酬谢族中耆老，蒋派人叫来宋翔记戏班，也在此台演出《乾坤圈》、《金钱豹》等戏，名伶小王其昌以耍八角铜锤“脱手”，得蒋氏父子赏金。民国三十七年底，蒋“下野”回奉化溪口老家，其部属从南京请来京剧名伶在此台演出。

绍兴安城河台 位于绍兴县马山区安城村，始建年月无考，从台后厢房两柱造型特点看，当系明末清初旧础移筑，根据庙内碑刻记载，曾于清同治年间，由当地耆绅集资翻修。抗日战争前夕，原安城人王文奎出资又作修葺，并加建关帝殿。河台北朝“十方土地庙”，临河而筑，台前有一色石板铺成之空旷戏坪，可容观众千人。戏台基础深立河心，凡六方，形若桥墩。戏台四面临空，单檐歇山顶，龙吻脊，飞檐挑角，台顶藻井斗拱螺形穹顶已毁，唯底座尚存，枋间“八仙图”依稀可辨。雀替镂雕牡丹和卷草图案，飞金彩绘斑驳有痕。后厢房进深三点五米，演区进深四点五米，台面宽五点五六米，从石岸到台板高二点四米。从台面至檐口分别由六根石柱支撑，厢房设于演区后方，位在河心，台板厚十厘米，由约四十厘米长的铁攀牵制。相传，每逢农历三月初一，村人以龙船相竞，观者如潮；正月十三日起便社戏连连，六社竞演，很少间歇。四月与七月两大庙会更盛，常演《目连救母》等绍兴大班戏。



奉化云溪庙双台亭 坐落在奉化棠云乡。其庙始建年月不详。清咸、同间被毁，光绪时重建。庙内设有造型相同、观演相对的两个台亭。戏台置于三(山)门后，台顶藻井斗拱，系螺旋式朝铁铸圆心结顶。台离地一点六米，面宽五米，进深五米，呈正方形。柳杉树双层台板，两边台沿围有雕花护栏(已毁)。台前正面栏上刻有楹联。台柱支梁饰有倒挂石狮捧绣球，台础石柱作八角花篮形，有“凤穿牡丹”、“鹿鹤同春”等吉祥取意石雕。与演剧台相对设有专供族长和村中诸长老观剧之包厢式台亭，构筑除无台面外，余相同。额枋镂刻有“过五关斩六将”、“空城计”等三国戏曲画面，下置元宝形供桌，藻井斗拱朝铜铸圆心结顶。两台间的戏坪约十平方米，为男观众站立处，两侧厢楼下为女子座，上为儿童观剧处。二十世纪二十年代至三十年代，演出主要有京剧、老大鸿寿、女子越剧和丁菊香等戏班。

嘉兴市江西会馆戏台 坐落在今嘉兴市建国路。戏台坐东朝西，南北两面与居民毗邻。戏台为清同治间所建，民国七年(1918)又复修葺。台宽五点二五米，进深五点一五米，台口高三点一米，通高五点二五米，台面离地二点一五米。顶为斗拱所组螺蛳结顶藻井，枋上留有“平定四平”之戏曲故事雕刻。台前各有精雕盘龙柱，筒瓦屋顶，台前两端花尖系有铜铃；天花板连接嵌挂，中设屏壁，两旁各设“古门道”，有梯通台下厢房。屋面系悬山五脊顶，盆脊四角，起翘颇高。戏台底柱和枋、梁保存较为完整。戏台原属江西会馆，清末民初，循例由会馆出面，于每年正月二十八和八月初一，分别邀请名闻杭、嘉、湖之“卞家班”、“张记大舞台”等京班演出。当时坤角新秀关鹩鹩搭班“张记大舞台”，亦曾在此演出《铁弓缘》。戏台现已列为嘉兴市重点文物保护单位。会馆旧址移作商场。

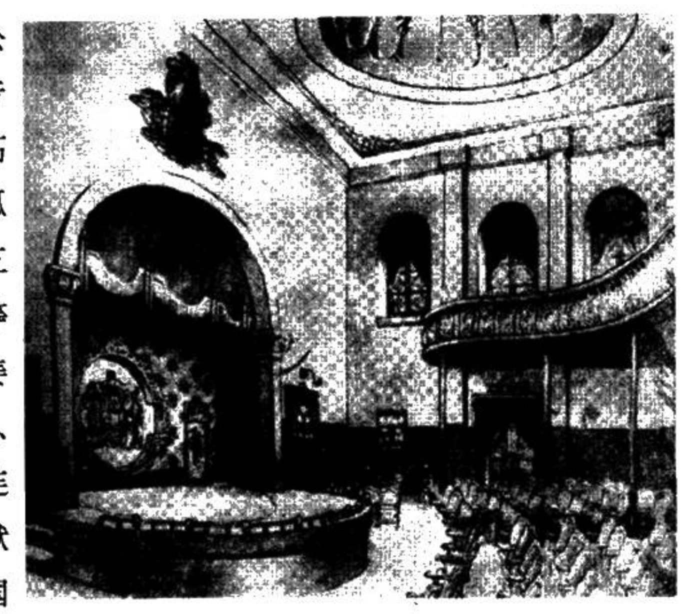
嘉兴兰溪会馆戏台　位于嘉兴市嘉禾路春波桥畔。会馆及戏台始建年月不详，会馆外有高墙，中设一石库门，两扇朱红漆大门，墙上有“兰溪会馆”四个大字，红底贴金，大院内种有四棵银杏树，正上方是戏台。该台较一般高大，台后有两座楼梯，戏台坐南朝北，两边砌墙，正中留一圆洞，演戏时作化妆室，内摆茶炉及盔箱，两面都有长条凳子，禁止闲人入内。旁有两扇小门，通戏台供演员出入，台两边是艺人候场所。舞台前有两根木雕盘龙柱，龙眼装置灯炮。天花板镂雕剔透。台顶屋面上盖筒瓦，屋脊有万年青一盆。花尖上有吻兽。台面用松板平铺，上有地毯。屏风上绘“福禄寿”三星，东面是出场门，西面是进场门。每演戏，观众均自带长凳。会馆毁于二十世纪六十年代，现为新华印刷厂址。

杭州上新庙戏台　坐落在今杭州太平门直街八十六号。始建于清道光二十六年(1846)，光绪十一年(1885)重建。台柱上保存楹联一副：“父老间来消白昼，儿童归去话黄昏”。戏台离地一点六七米，台口宽约六米，台深约八米，由十六根木龙骨组成，四角雕蝙蝠图案。藻井顶直径约二米余，深约一点五米，上端直径约八十厘米。台上有左右厢房，设木梯；台后有走廊，宽约二米，台下设木梯九阶，由台后左向，登上走廊即是戏台。戏台四周木缘上刻有花卉和“三英战吕布”、“草船借箭”等戏剧人物。相传，上新庙每两月举行一次“庚申会”，大多请绍兴大班演“七十二吊”开场，或演“目连戏”、“京戏”、女子越剧等。二十世纪四十年代，曾一度被日本人南木改为“善心大戏院”，在庙中大殿搭台演戏，原庙台改为看台。著名杭剧演员杨文英曾在此挂头牌演出。抗日战争胜利后，曾加修葺。1952年划归合作社，现为工艺鞋厂仓库。

杭州天仙茶园　位于当时之日本租界二马路(今拱宸桥一带)。建于清光绪二十年(1894)。茶园正中为戏台，面宽十米，进深十二米，台口高约二十余米。台前左右有两方柱，嵌有楹联，方柱中间装有铁横杠，专为武生表演翻跌技艺而设。设“出将”、“入相”、“古门道”，演时张帘，屏风绘有五彩狮子滚绣球。戏台上摆长方桌，左右各置一把太师椅，采用绸制绣花桌围和椅披，每逢名角演压轴戏则换上“私彩”。台下中间为正厅，均摆方桌，一桌六座，一排六桌，坐三十六客，纵向四至五排，可坐百多人。离正厅最远的为边厢，票价稍低。正厅中间是空井，作走道。两旁隔成包厢，一间可坐十人，普通座循例男女不能合桌，唯包厢可与家眷同坐。楼上均为贵宾雅座。清末民初，曾在此演出京剧《三雄绝义》、《文昭关》、《阴阳河》、《莲花河》、《滑油山》等。二十纪二十年代早期，越剧初进杭州时，也多在此演出。

杭州城站第一舞台　亦称杭州第一舞台。前身为城站模范剧院，旧址在今杭州铁路文化宫。始建于民国二年(1913)。总面积为二千九百一十七平方米。主体为木结构，檐口高达十米；中央的木穹顶，用木龙骨组成，镶有装饰图案之木板。观众大厅呈马蹄形，共三层，设一千零三十九座，有包厢。舞台口宽十一米，高七米，两侧有圆柱，后台两侧有副台，为化妆、服装间。天幕区梁架下设有天桥。舞台有转台，系采用十九米大跨度木架结构。转台设有圆形轨道，装有两只铁轮，用人工推动后铁轮可在钢轨上作三百六十度滑动，带动

舞台转动。舞台台面为富有弹性的洋松地板，厚四厘米，顶部设有照明灯具，音响传导较好。观众厅地面坡度有一米高差，剧场内柱精雕细刻。场内窗门呈上弧形，饰有浮雕，嵌彩色玻璃，大门上饰五线谱图案。民国三年，京剧前辈谭鑫培等相继来此演出。民国六年底，梅兰芳、姜妙香、王凤卿等在剧场演过《穆柯寨》、《黛玉葬花》、《奔月》。民国十二年，马连良、尚小云、欧阳予倩等也都先后来此献艺。民国十五年，改为杭州影剧院。民国三十五年后，改为铁路工人子弟学校。中华人民共和国建立后，改建为铁路工人文化宫。



绍兴觉民舞台　坐落在今绍兴市区县西桥埯“花巷”，即旧山（阴）会（稽）布业会馆内。建于民国二年(1913)，占地一千余平方米，是辛亥革命后，绍兴设施较完备、戏曲演出频繁的演出场所。舞台演区为一圆形转台，可以边演边换景。台面至顶棚高近二十米，八至十余米高的画幕软景，可不经折叠，上下升降，适宜于机关布景的快速操作。池座容量大，设有茶几和椅子，四周回廊设阶梯形长凳，二层楼为包厢，三层楼卖三等票。整个观众厅均依屋顶作椭圆形环聚，音响集中，视角开阔。后厢房也设三层，可安排较大剧团演员住宿。主要演员化妆间另设。此台与“适庐茶室”、“镜湖浴室”、“知味菜馆”连成一体，进场口为一宽广园庭，假山亭榭，荷池柳荫，便于观众候场玩赏。舞台开张后首演的是小京班“髦儿戏”。二十世纪二十年代后期，女子“小歌班”从嵊县来绍兴，必演于此。施银花、赵瑞花等早期越剧演员，多次在此演出。绍兴大班艺人每逢年底从上海回家乡，也都要在此举行名角大会串，届时，各以“看家戏”竞艺于此。1950 年 7 月某夜，在放映电影时，机房起火，剧场焚烧殆尽，从此不复再建。

杭州盖世界游艺场　坐落在今湖滨一公园处。创建于民国六年(1917)。开办之初，仅设一台，有座席约五百余，以竹篱相围。后加建走马楼二条，西楼专说评话，东楼专唱杭州滩簧。西楼观众多属从事体力劳动为主的“短衫帮”；东楼则主要是小商人和下层知识分子。每逢开场之初，循例由清末杭州最负时誉的“小热昏”杜宝林作滑稽突梯的第一档节目，以招徕观众；压轴戏则多演当时樊迪民所主持的“迪社”文明戏，如《乾隆皇帝游江南》、《杨乃武与小白菜》、《卖妹成亲》等。除戏曲外，尚有朱联奎马戏团的“驯狮”，著名杂技艺人田双亮“拉地铃”等表演。舞台以外的场子，亦均以竹篱相隔，并辟有一处五六开间的小型动物园，有狮、虎、象、狗、猢狲等动物，是一个以游览为主的综合性娱乐场地。后因仁和路“西湖大世界”建成，加上湖滨地处要冲，马路改道等原因，约于民国九年左右被拆毁。

杭州西湖共舞台 原名西湖歌舞台。坐落在杭州延龄路(今延安路),坐东朝西,是抗日战争前杭州演京剧为主的最大剧院。民国四年(1915)改为凤舞台;民国十一年改名共舞台,民国十六年改名浙江大戏院,民国二十六年改为明光大戏院,但群众仍习称共舞台。共舞台在建筑上属中西合璧,规模恢宏,外观华丽,内观典雅。大门于铁栅栏中装玻璃移门,观众厅有三层楼座,楼座两侧设有包厢,包厢间以木板为隔,共有座位千余。舞台宽阔,中有转台;后台宽畅,设有专供演员化妆、休息的房间。民国三年,京剧演员月月红、常春恒等在此演《杨乃武》、《蝴蝶杯》等京剧。次年,京剧《大闹三雅园》曾在此蜚声杭州。二十世纪二十年代,著名京剧演员芙蓉草(赵桐珊)、麒麟童(周信芳)、程砚秋等均曾长期在此演出。民国二十六年,为筹款赈灾,梅兰芳、金少山等也曾在此义演。

绍兴千秋模范剧场 坐落在绍兴市唐皇街三叉路口的"明真观"(现劳动小学校址)。建于二十世纪二十年代,由嵊县张庆标(帮会头子)与茅某(绰号"馒头阿三")二人所建。原意为女子"的笃班"提供演出场所。剧场木结构,上下两层包厢,有池座六百二十个。长背靠椅,对号入座,时正值绍兴乱弹崛起,故每逢组成新班,必至此台"扬台"(彩排首演)。男子小歌班卫梅朵等也曾屡演于此。嵊县施家岙第一期女子"的笃班"首次出科来绍,旦脚台柱施银花演《方玉娘祭塔》等剧成名于此;而后姚水娟、姚月明等也曾在此名噪一时,剧场营业因之倍增。后因右包厢突然倒坍,酿成死伤五人惨祸,从此一蹶不振,遂停业。

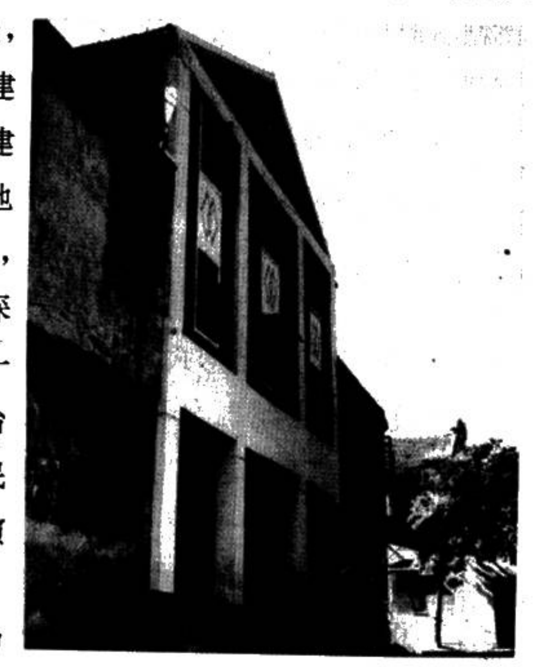
杭州人民游艺场 坐落在杭州市仁和路西首。张载阳于民国十一年(1922)创办。原名"西湖大世界游乐场",1952年改为杭州人民游艺场,1953年改为中苏友谊馆。游乐场占地七亩多,砖木结构,三层高楼,走廊环转,包括露天场子,共有大小场子八处之多。其中,场西有可容千余人的剧场一座,以演京剧为主。民国二十四年(1935)秋,改为东坡剧院。大门左首有供"扬州班"、"武林班"、越剧等地方戏演出的中等场子一个。此外,尚有二楼长廊底的"共和厅"书场,有时也演昆剧。开张初,聘请京剧名伶上演,杭州为之轰动。此后,杭州"三义堂"小科班学员白玉芳、刘福芳等所演《狸猫换太子》连演三十余场,场场爆满。武戏有十龄童、小玉虎等的《拿高登》、《金钱豹》等。"九·一八"事变后,游乐场曾上演过《抗日救国》等时装戏。民国二十三年,姚水娟领衔之女子"的笃班"进入游乐场。演出《泪洒相思地》。游乐场全盛时期以票价低(二角)、时间长、多面观和娱乐性强吸引游人,下午进场,可连续看到午夜。场内小卖部、茶室、点心店一应俱全。曾自办《大世界报》,樊篱(迪民)任主编,登载戏剧消息和评介文章。抗日战争开始后停演。1949年5月杭州解放,浙江军区文工团于是年六月起演出《闯王进京》、《白毛女》、《血泪仇》等戏;十月下旬又在此公演京剧《三打祝家庄》、《逼上梁山》、《木兰从军》、《关羽之死》等新戏,是中华人民共和国成立初期推动我省戏剧改革的重要场所。

湖州共舞台 坐落在今湖州市同岭路北。民国十五年(1926)由杨志翘等人合股建造。剧场分楼座、底坐两部分,有二千多个座位。演区设转台,为当时上演机关布景戏和连

台本戏提供了条件。观众厅上方有一直径六米的覆盆形金属音笼，起到集音和反射扩散音波的作用。小达子(李少春之父)、小杨月楼等京剧名角，曾在此献艺。民国十八年后，改建为中央大旅社。民国二十九年毁于火。

湖州宁长戏院　原名长乐戏院，原址在湖州市志成路，系清代湖州府积谷仓。废弃后，在此搭一芦苇棚演出地方小戏，取名长乐。建造年代不详。民国十五年(1926)后，芦苇棚改为瓦棚，场内为平泥地，木椅联座。二十世纪二十年代曾为湖州最大的演出场所，除演越剧小歌班外，尚有京剧、歌舞等，并兼放电影。1956年后，迁北街现址，首演湖剧《麒麟带》。“文化大革命”中改称工农兵剧院，后改称宁长戏院。

宁波天然舞台　坐落在宁波东门口和义路。始建于民国十七年(1928)底。原建筑属砖木结构。场内有月楼、楼厢，可容纳近千名观众，无固定座位。舞台面积较大，可演机关布景戏。初建时，专演京剧。民国二十二年下半年，因和义路扩建被拆除，经理何志庚等再次集资在右营巷重建，占地共一千二百四十平方米(砖木结构)。观众席分二层，共一千三百二十个座位。台高十五米，宽十三米，深十点五米，后面还有一米宽过道。其设备规模，曾一度居宁波之首。民国二十七年春，筱丹桂的高升舞台来此演出后，遂长期成为越剧的演出场所。中华人民共和国成立初期，“佩卿姐妹越剧团”在此组成并演出。



宁波双凤轩茶坊　位于宁波市西门口(现中山西路)，是中华人民共和国成立前甬城最有影响的一个茶坊。约建于二十世纪三十年代末。二层楼木结构，上层为居民住宅，下层即是茶坊。临街一面墙上开门，如逢演出，门口高悬一块三十余厘米见方的小黑板，上用粉笔书写演出剧目及演员名单，俗称“戏牌”。挑开门帘进屋，即是两排对称的八仙方桌，供客人们喝茶、看戏之用，计十余桌，整个茶坊面积约四十多平方米，舞台设在茶坊的最里边，用三四块门板搭成，上铺麻袋，乐队坐在舞台一侧伴奏。演出剧目以文戏(唱)为主。如无演出，拆去舞台，搬回桌子，又可供客人们喝茶。双凤轩茶坊由绰号“阿六铜锤”者经营。现茶坊原址已改为它用。

温州中央大戏院　坐落在温州闹市区五马街口。由原温州工商业家许漱玉于民国二十三年(1934)独资兴建。整体为钢筋水泥结构，剧场设在建筑物的第三层。场内座位分“特别”、“正厅”、“包厢”、“花楼”四等，共有座位一千个左右，舞台为半圆形，照明较为充足。台前左侧，依墙筑有小乐台；后台为化妆室与更装厢房，后面还有大小房舍多间，供演、职员住宿，在当时设备可称完善。常年邀请沪上京剧名角上演。演出京剧为主。民国二十

六年秋，抗日战争爆发后，各抗日救亡团体常在此公演话剧或进行宣传活动。抗战胜利后，改为电影院，现称大众电影院。

浙江胜利剧院　坐落在杭州市延安路龙翔桥近处。始建于民国二十三年(1934)，初名联华电影院。抗日战争期间，更名东和剧场。二十世纪四十年代中期，改为国际大戏院。1951年后，改名浙江胜利剧院。1956年和1959年先后两次改造扩建，梁架升高至二十米，台口宽十二米，深十六米。设有乐池、化妆室、服装室、演职员宿舍等。池座有一千二百零一个，使用面积三千余平方米。1952年，浙江越剧一、二团建团后，曾在此演出《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《罗汉钱》。绍剧《孙悟空三打白骨精》、《男吊》、《女吊》；昆剧《十五贯》和婺剧《三请樊梨花》等名剧都曾在此演出；京剧名演员盖叫天、荀慧生、黄桂秋、厉慧良，昆剧名演员俞振飞、白云生、侯永奎、周传瑛、王传淞等也曾在此献艺。是杭州市区仅次于杭州剧院的重要演出场所。

温州福禄林游艺场　坐落在原温州百里西路油车巷口，现红旗医院附近。民国二十四年(1935)，温州工商业家徐子卿(阿焕)所建。其规模仿上海“大世界”。场中设中、小型剧场四个。中型剧场以海上须生金继谭挑大梁，专演京剧折子戏。其他三个小剧场分别演出“独脚戏”、“群芳会唱”以及歌舞、杂技、魔术等，艺员全部邀自上海。其中“群芳会唱”仿照上海“小广寒”歌场形式，清唱京戏。歌场内设有茶座，观众品茗顾曲，并可点唱节目。场后空地设有小动物园。半年后，因上座不佳，乃改组为福禄林大戏院，专演文明戏。民国二十五年，从嵊县邀来越剧“龙凤高升舞台”，姚水娟主演《碧玉簪》、《盘夫索夫》一炮而红，誉满鹿城。民国二十七年夏，邀请上海著名京剧猴戏武生毕富贵与其弟妹牛喜贵、牛艳秋等来温。以夏玉昆所组的宁波北平舞台为班底，演出了《无底洞》等戏。嗣后，该院复从北方邀来文林社京剧科班。二十世纪四十年代初，“福禄林”一蹶不振，从此停业。

金华长乐戏院　位于金华城南之高井巷。建于民国二十四年(1935)，由徐寿康等人合股建成。砖木结构，三开间，场中有木柱两行。占地约三百五十平方米。观众厅安放五人长木椅，共八百余座位。院内兼营茶点、小吃、以备观剧时用。二十世纪三四十年代，是金华市主要的剧院之一，以演婺剧为主，不少演员在此成名。1953年，浙江婺剧实验剧团成立，加盖了演员宿舍，成为该团团部和演出基地。八十年代，因设备简陋被拆，改建为金华市图书馆。

宁波兰江剧院　坐落在宁波市三江口畔。始建于民国二十六年(1937)。1962年改建为砖木和混凝土综合型结构，整个建筑分门厅、观众厅、舞台三部分，观众厅顶棚装置“满天星”型灯光池座，周围增设隔音板，提高了照明度，改善了音响效果。该院共有座位一千一百三十二个，占地面积二千一百六十平方米，其中剧场面积一千一百九十九点五平方米。舞台台口宽度十一米，高度六米，深度九点七米，副台面积七十六点八平方米。另外还设有排练场所及食堂、宿舍等。交通便利，游客云集，是目前宁波市主要戏曲演出

场所之一。

杭州市东剧场　亦名市东游艺场、市东商场。坐落于今杭州市下城区庆春街。建于民国二十六年(1937)，坐北朝南，砖木结构，设木质座椅，仅能容纳三四百人，舞台约五十平方米。上演多为越剧、绍剧、杭剧，也有杂耍"小热昏"之类的曲艺，是新六越剧团的主要演出场所。其基本观众为丝绸作坊工人。二十世纪四五十年代，绍兴大班名角汪筱奎、筱芳锦等都曾多次到此上演；国风昆苏剧团(即浙江昆剧团前身)曾在此上演《十五贯》、《贩马记》；此外，尚有来自嵊县的越剧团等。1955 年因危房歇业。

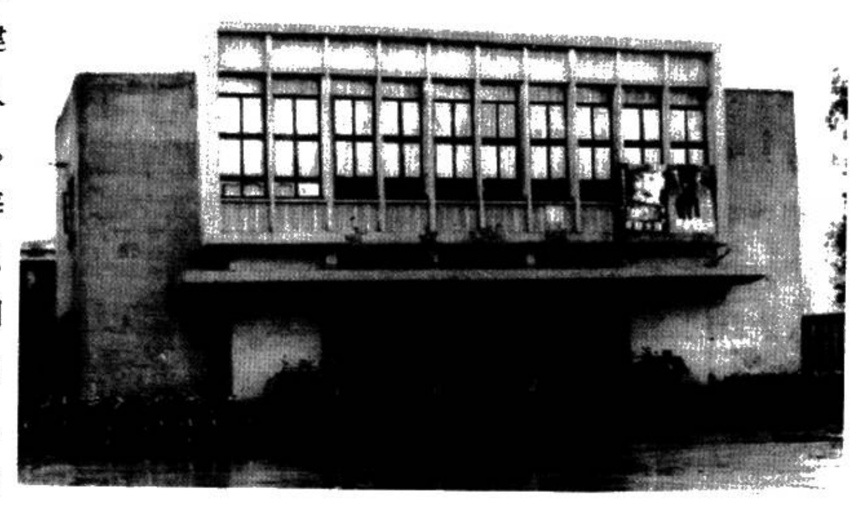
沈家门剧院　位于普陀县沈家门镇缪家塘，原名永安戏院。民国二十九年(1940)由行商陈品源所建。民国三十五年曾改称民众游乐场，1949 年恢复原名。1952 年曾改为大礼堂，1960 年秋，经过翻修扩建，始命名为沈家门剧院。当时设施简陋，但由于沈家门是全国著名渔港，每逢四季渔汛，各地渔民云集，剧院营业十分兴旺，一天甚至可连演四场。1971 年作了大规模改建，建筑面积三千九百五十平方米，可容纳观众一千三百人。舞台宽十三米，深十六米，台框高七米。两侧副台各为五米。门厅三楼为排练场。另有使用面积九百平方米的演员宿舍一幢。以演越剧为主。浙江、上海的不少越剧团曾来此演出过。



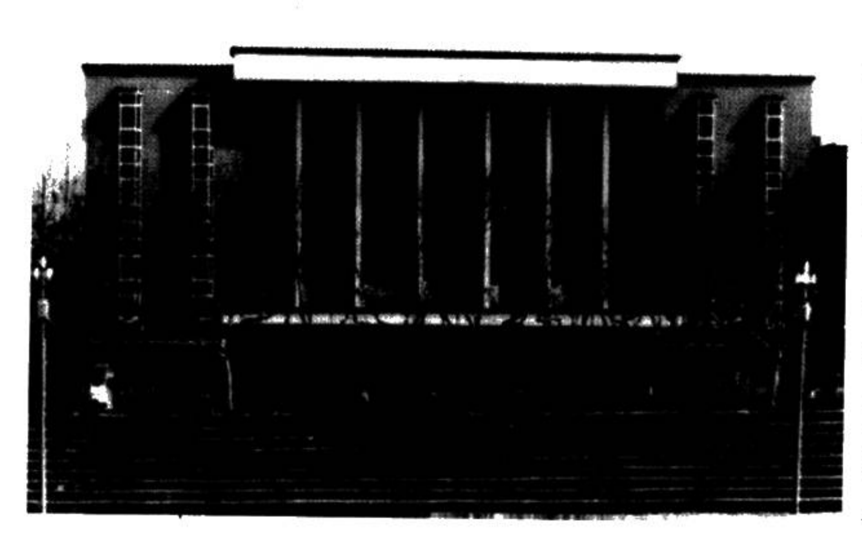
舟山剧院　由原火神庙万年台改建，当地人习称火神庙戏馆。始建年代不详，1953 年与定海集艺越剧团联营，改称集艺剧场。1956 年由国家接管，迁建于定海南门广场中心现址，改名舟山剧院。主体建筑面积占地四点五亩，门面系假三层仿苏联式建筑结构，尖门顶，高圆柱，大玻璃门，门厅两翼联建二层楼办公用房。观众厅约七百平方米，设座席一千零七十个。舞台宽十二米，深十一米，两侧副台各宽四米。舞台侧翼为演员化妆室，后院有五百四十平方米的楼房一幢，可供近百人膳宿，用以接待剧团演职员。剧院建成后，曾接待省内外京剧、越剧、沪剧、绍剧、昆剧等十多个剧种的近百个剧团演出。童芷苓、李玉茹、丁是娥、周传瑛、六龄童等著名演员先后在此演出。目前剧院已转为放映电影。



岱山高亭影剧院　坐落在岱山县高亭镇安澜路东端，1957年由当地政府兴建。砖木结构，可容观众八百余人，后台有化妆室，北侧建有平房宿舍，能接待五十人左右的中小型剧团演出。1958年，荣艺越剧团由上海市迁到岱山县安家落户，以此院为基本演出场所和剧团团舍。1980年，舞台被白蚁蛀蚀，经全部翻修扩建，现有观众座席七百四十六个。舞台宽、深、高均九米。是岱山县越剧团的基本演出场所。



金华剧院　坐落在金华市新华街，面对人民广场。原名金城戏院，始建年代不详，1960年拆除重建，改名为金华剧院。占地面积四亩多。砖木结构，门厅三层，计一千零八十平方米。演职员宿舍四百零八平方米，化妆室一百六十八平方米。台面至顶棚高十三点五米，台框高六米，台口宽十二点五米，深十六米，加左右副台共一百六十平方米。观众厅有座位一千一百五十个。1979年，改部分砖木结构为钢筋水泥。顶棚升至十七点五米，台口加宽至十四米，台框增高至七米，观众座位扩至一千二百六十五个。演职员宿舍扩为九百七十平方米，并新建宿舍、办公室等一千零三十七平方米。是浙江省婺剧团的主要演出场所。



嵊泗东海剧院　坐落在嵊泗列岛中心的菜园镇。1965年由当地政府兴建，为砖木结构，场内设有八百三十三个观众座席，舞台宽八米，深十米，高六米，后台化妆室楼上为演职员宿舍，可接待六十人左右的中、小型剧团。朝民越剧团由上海市迁来嵊泗县安家落户后，就以此作为基本演出场所和剧团团舍。以演越剧为主，同时也演京剧、滑稽戏等，童芷苓、毕春芳、杨华生等著名演员，都曾来此演出。1980年春节，突遭火灾。修建后，除屋顶加固加高外，原貌未变，现为嵊泗县越剧团的基本演出场所。

温州解放剧院　坐落在温州松台山麓，1970年由地方政府兴起。总建筑面积约三

千平方米(包括附属建筑)。舞台深十六米,高十七米,阔三十余米(台口阔十三米),设有十二万瓦供电设备,灯光、音响和幕布、地毯等设备亦较完善,适应各种戏剧与舞蹈演出。共有座位一千四百五十四个,夏季用鼓风机通风。剧院设有一个八十平方米面积的排演厅,四个化妆室。其附设的演员膳宿生活区,有四层楼房一幢,可容纳百人以上的大型剧团。1976 年 5 月 1 日剧院开张时,邀请省内外著名京剧团前来演出,平时则以演越剧、瓯剧为主。由于优质的服务质量,1981 年曾受文化部通报表扬。



宁波剧院 坐落于宁波市解放路与广济街交接口附近。1976 年 10 月由地方政府建成,建筑面积三千多平方米。为钢筋混凝土结构,门楣由立式玻璃门组成。观众厅分一、二楼两个部分,共有座席一千四百二十一个。舞台空间高十七点五米,台口宽十四米,台口高八米,深十六米。台上设置了三十四道平衡吊杆,面光、侧光、顶光采用九十路可控硅调光设备,共有灯具五十六只,基本上可满足各种样式的文艺演出。剧院的后台设有化妆室二间,面积六十平方米,有可供一百位演职员住宿的房间和排练厅一间,整个设计布局较为合理完善。1981 年 7 月,剧院又增建了冷却塔两座。成为宁波市第一家设置冷气设备的大型剧院。



杭州剧院 坐落在杭州延安北路武林广场西侧,坐西朝东。在周恩来总理关怀下,由中央和地方共同投资兴建,1973 年 7 月破土动工,1977 年建成,占地二十亩,建筑面积为一万一千零八十四平方米。三面均为落地式玻璃构筑,整洁明敞,美观大方。外周绿化面积二千多平方米。正门开阔,有十九米宽的水泥台阶二十四级。二侧建有喷水池。休息厅面积二千三百多平方米,宽畅舒展。两侧设有贵宾休息室和会议室。观众厅分池座和楼座,地面阶梯式斜差为二米。乐池在台唇下,可容大型交响乐团伴奏。舞台高二十一点五米,宽十六点四米,深二十六米。左右副台各有二百八十八平方米,台框高八点七米。附设

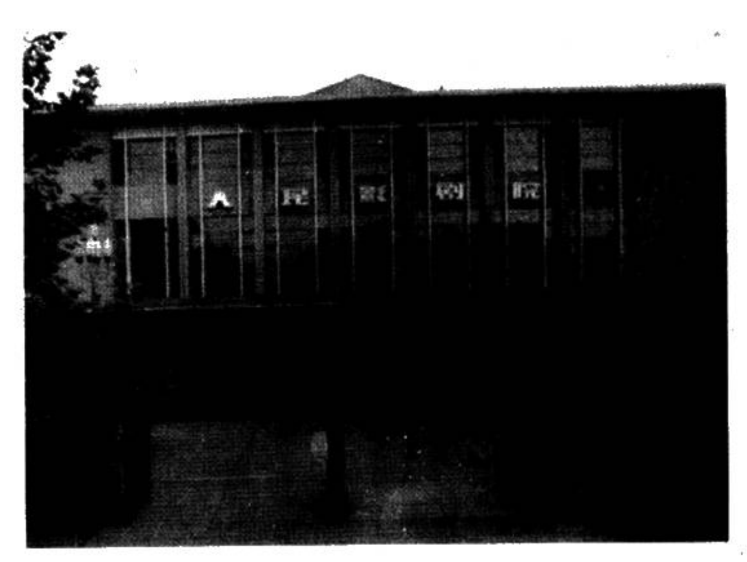
活动台框，可根据需要伸缩和升降。台上设置五十六道复式平衡吊杆，大幕系无节变速电动启闭。面光、侧光、顶光采用一百五十路可控硅调光(包括天幕三十路)，总负荷为五百六十千瓦。场内设置冷热空调，并专设变电所，装有八百千瓦和三百一十五千瓦两台变压器，二路供电。装有全套音响扩声设备，空场混响时间为一点五秒，建筑声较为理想。后台设有练功房二间，计三百九十四平方米，大小化妆间和服装室等共十七间，并设有演员招待所。剧场建成后，首演话剧《丹心谱》，轰动杭城。曾上演省内外一些著名剧种的剧目，如浙江越剧团的《胭脂》、浙江昆剧团的《西园记》、浙江绍剧团的《火焰山》、上海越剧院的《西厢记》以及中央歌剧院的《茶花女》等。日本的松山芭蕾舞团也曾在此上演《白毛女》。杭州剧院历来是全省文艺调演和国际文化交流的重要场所。(见彩页)

绍兴人民剧院　坐落在绍兴市区胜利路二十四号，坐南朝北。原为绍兴地区行政专署礼堂，1978年12月重建，总面积三千一百二十平方米，座位一千五百三十九个。进门厅为观众休息室。左右两侧为楼座扶梯。舞台宽十四米，深十五米，台口高度七点三米。台面至“葡萄架”(顶棚)高度十六点八米，设有八道吊杆，供舞美装置用。上、下场副台面积各为六十平方米。台前乐池面积五十平方米。化妆间、演职员宿舍、浴室等附属设施俱全。是目前绍兴地区舞台面积最大和设备最完善的一个剧场。剧院以演绍剧、越剧、京剧为主。李炳淑、李长春等著名京剧演员曾在此演出《白蛇传》等。

衢州剧院　坐落在今衢州市县学街五十一号。民国三十七年(1948)前属江西会馆万寿宫，后由张承达改建为东南戏院。1951年5月1日由职工联营，定名“五一剧院”。1981年易名衢州剧院。舞台台口高五米，宽十一点五米。演区至梁架高十米，深十二米，两侧附台面积为一百零二平方米，化妆室一百七十四平方米，舞台总面积约四百二十平方米。观众席有座椅一千一百十七个，其中楼座二百七十八个。此外尚有演员宿舍六百平方米，八十个床位。宿舍左侧有一百五十三平方米的排练场。1982年添置了冷气设备。剧院先后接待过来自全国各地戏曲、歌舞、曲艺等艺术团体的演出，是衢州市区主要的演出场所。



台州人民影剧院　位于临海县城关镇广文路。1982年4月由地方政府兴建。主体建筑为二千四百平方米，其中舞台面积约二百一十五平方米。台面至顶棚高度为十五点六米，两侧副台面积各为七十平方米。观众厅设软席座位一千二百零七座(包括楼厅)。门厅



可供作排练场地，计七十平方米。舞台安装台杆，观众厅采用船形吊顶，两侧设有观众休息廊、化妆室、演员宿舍和冷气房等，为当前临海主要演出场所之一。

演 出 习 俗

浙江演戏习俗在宋代已有记载。据宋·洪迈《夷坚志》，其时杭州有“谢火戏”，温州有“庆寿戏”，绍兴有“元宵灯节戏”、“庆丰收戏”等等。大多是长期伴随生辰吉庆、还愿祭神等民俗活动而逐渐形成的。元、明以降，各地庙会剧增，各种酬神或祭祖戏应运而生，其中“神诞戏”沿袭时间最长，流行地区最广，演出规模也最大。入清以后，习俗名目更多，如造桥竣工，有“开桥戏”；新开集市，有“开市戏”；文士进学、中举，有“开华戏”；亡灵牌位，送进祠堂，有“进主戏”；房屋上梁，有“上梁戏”等。各种习俗还因地而异，如桐庐农村有“同年戏”，天台民间牡丹吐艳有“花神戏”；遂昌农村婚事有“暖房戏”等。此外，还有多种名目的时令戏，不一而足。现择其有史料价值并富有地方特色者若干，予以记述。

庆寿戏　庆寿演戏习俗，最早见于文字记载的是宋·洪迈《夷坚志》壬集卷上：淳熙七年(1180)，永嘉籍太学生诸葛贲参加当年秋试，名落孙山。到淳熙十四年再次应秋试，试毕回永嘉，恰逢叔祖母生辰，亲友登门祝贺，家里请伶人演杂剧庆贺，直到四更，中式报喜者至，戏犹未毕。明代宁波巨族杨氏，一门七人位列高官，每逢做寿，亦请戏班演戏，长达一月之久。从栎社到西杨河十里河面，停满去杨府祝寿看戏的船只。另据道光《石门县志》引万历时《鄞志》载：当时衙门的书办、皂隶以及奴仆，也有请戏班唱戏贺寿的。

祭祖戏　民间凡世家大族的祠堂都建有戏台，为祭祖演戏之用。有的家族还为此立会，制定规例，载入宗谱。如宁波屠氏(屠隆的家族)，在明万历四十一年(1613)由孝溥公创立“岳降会”，《会则》规定九月二十五日行祀祖仪式，然后演戏庆祝；演戏必须请上三名班，原定一本，后增为两本(即两台)。清乾隆二十九年(1764)改组后更名为“嵩生会”，直至民国沿袭勿替，历三百余年。后有“一阳会”，光绪十八(1892)创立，祭奠日期定于冬至前后五日，演戏一天一夜，亦须上三名班。祭祖之日，“子姓须于五鼓齐集参祝”，不到或迟到者要罚戏，以为不敬之戒。

上梁戏　湖州富有之家盖房上梁时有演戏之俗。正本演出前例必加演“跳丑加官”。加官由丑脚扮演，头戴状元帽，帽上不插宫花，而是插红、白、黑三支笔。边跳边舞，到一定时候，先将红笔丢给房主，房主坐在台前，早有准备，用长袍前襟兜住红笔，向台上丢一红

纸包。加官继而又跳又舞，到一定时候将第二支白笔丢给事先已联系好的某个人，也有彩包丢上台。第三支黑笔，象征不吉利，没人要，丑脚就往台下一扔，表示晦气全光。

暖房戏　遂昌农村一年中全村有多少对男女成亲，便由这些新婚夫妇凑资演戏，以娱亲友村民，俗称"暖房戏"。

谢火戏　火灾后演戏，向火神祈祷，消灾降福，名"谢火戏"。杭州、宁波、海宁等市以及温岭县泽国镇等地有这一习俗。杭州是历代火灾频发地区，南宋建都临安后，就设有火神庙和祀神活动。其后杭州火神庙凡三处，以佑圣观(今佑圣观巷)为最早最著名。因经常失火，佑圣观也就经常演谢火戏。清代，六月二十三日火神寿诞，佑圣观要演一个多月的神诞戏。辛亥革命后不复有此风。宁波的谢火戏规定禁演《九江口》、《火烧博望坡》等戏，多演《水淹七军》、《水漫金山》诸戏，意在以水压火。温岭泽国镇演谢火戏终场时，遭受火灾的家属还要"肃衣冠，拜台上"。

加谱戏和进主戏　昔时凡新生的男孩题了名字，照例要填进家谱里去，送谱进祠堂，此时演戏，俗称"加谱戏"。如果死了人，向例要将"神主"(或称"木主")牌位送进祠堂，也须演戏，俗称"进主戏"。这两种戏又统称为"祠堂戏"。这在宁波地区颇为盛行，其中又以"加谱戏"为最热闹。其仪式是先由加谱人家将家谱放在彩亭里，众人摆成仪仗队，手持乐器，一路吹打送到祠堂；然后请宁波昆班艺人扮成八仙，在祠堂门外排成两行，将彩亭接进大厅，由八旦、九旦向家谱进酒，然后彩亭落地开始演戏，时称"落地戏"；因为演戏不搭台，故又称"踏地盘"戏。所演剧目为《叠寿》、《扫花》、《仙园》三出头，富裕人家还另加《儿孙福・报喜》、《赐福》等折子戏；有些主家为节省开支，只点一出《叠寿》。"祠堂戏"均在祠堂"万年台"演唱，一般在中午十二时开锣，观众站在台下看，多至一二千人，异常拥挤。场面大的"加谱戏"和"进主戏"，在"接谱"和"接主"时，演员不仅饰演八仙，还必须加饰仙官和王母。八仙分两行步入厅堂，王母在最后；由蓝采和、荷仙姑两个敬酒，然后演"落地戏"。演毕，八仙仍分两行退出，王母仍继后。场面愈大，戏钱愈多。一次"落地戏"，往往需要数十元，另加赏封，普通人家只能省却了。

羊府胜会戏　相传浙东沿海地区在海潮泛滥之际，"羊府菩萨"曾经救过万民的生命，故宁波各地均建庙供奉。每年旧历从八月初一开始，家家户户都在屋檐上悬挂黄旗，点黄色灯笼。八月二十五日是羊府菩萨的生日，这一天，戏班也不能例外，必须点灯、悬旗，并自办三牲福礼，到当地羊府庙给菩萨上寿，在神前演出《扫花》、《仙园》、《庆寿》三折戏文，俗称演"三出头"，然后将灯笼、旗帜焚毁。至于各地则更热闹非凡，纷纷邀戏班演戏庆贺，每个戏台上面均灯笼高悬，黄旗飘扬，祝菩萨万寿无疆。戏班中须先演"三出头"，然后才演其他大戏，如《七星聚会》、《弥勒记》、《弥陀寺》、《渔家乐》、《春富贵》、《儿孙福》等吉祥文戏。一般要连演两天两夜，晚上演完戏之后，艺人们取了灯、旗回船休息，将灯、旗插在船头上，每夜必须燃烛二支，派人轮流看守，虔诚之至。

龙船会戏　农历八月，浙东各地有龙船竞渡的风俗，同时举行庙会，邀请戏班演戏，俗称“龙船会戏”。许多村庄是渔民集中居住的地方，龙船会就由渔民们负责举办。当龙船会举行时，岸上迎神赛会，河里龙船竞渡，用两艘大船连接起来，搭成一座戏台，俗称“河台”。上面是明瓦顶，艺人在台上演戏，人们夹岸聚观，曾称盛一时。如宁波露墅桥每逢八月十七、十八两天举行“龙船会戏”，由陈郎岸、前徐、双桥三个村庄共同举办，各自聘请戏班，互相争雄。陈郎岸村离露墅桥最近，“河台”泊在岸边不动，叫做“坐台”。前徐、双桥两村的“河台”，由五六艘龙船拖带，直驶露墅桥，将到达时，陈郎岸的“坐台”上锣鼓齐鸣，表示欢迎，称作“接戏班”。前徐和双桥的“河台”上也以锣鼓相应，等到“河台”停泊，三副戏班即同时开演对台戏。各班的戏目，事前都严守秘密，以热闹戏文为主，如《龙门阵》、《八蜡庙》、《秦州擂》、《玉麒麟》、《狮大岭》、《双龙会》、《反长安》、《四杰村》、《五虎平西》、《七侠五义》等。观众夹岸，人山人海。“当办”、“领袖”以及各班“行头主”也都在场，品评高低。演得好，两岸观众高声喝彩；演不好，却喝倒彩。所以凡演龙船会戏，艺人们都特别卖力。有一次吴丑吴永定表演《闹天宫》，预先将“河台”顶上的明瓦拆掉，一连叠起五张桌子，从上面倒翻筋斗下来，观众看了惊心动魄，顿时掌声四起，喝彩不绝。

龙王戏　浙东一带每逢天旱，在七月里要请昆班演“龙王戏”以祈祷天降甘霖，求得五谷丰登。当地有龙王庙的，就在庙里演出；无龙王庙的，就在祠堂里演出。一般要演两天两夜。演戏前，预先必须扎起一座杨树亭子抬到河边，捕捉一些虾、蟹、鱼之类的水族放在亭子内，再抬到龙王庙去，把它供在神座前面，俗称“接龙头”。一般庙会戏照例要跳魁星，唯演“龙王戏”时一律不跳魁星，改为“跳四金刚”。四金刚由大面、老生、小面、九旦扮演。他们头戴三山帽，身穿龙套衣，额顶挂小脸子，大面一手拿乾坤圈，一手执宝剑，老生捧琵琶，小面握龙头，九旦撑伞。大面和老生扮的金刚先从上、下场门同时上场，对舞、对跳；小面和九旦扮的金刚也从上、下场门同时出场。四金刚大跳了一阵之后，即跳着“绞辫子步”，鱼贯而下。走在后面的是拿龙头和伞的两个金刚，侧着身体，把手里的龙头和伞不断地甩成圆圈。

焰口戏　昔时每年农历七月十五日，民间称为“鬼节”，家家户户要超度亡魂，俗称“盂盆胜会”。其间除请僧、道做法事，放焰口外，还邀请戏班演戏，称为“焰口戏”。所演剧目有《目连救母》、《梁武帝》、《观音得道》、《杀子报》、《前后岳传》、《盘丝洞》、《火焰山》、《三星炉》等。一般日、夜两场，戏台搭在街道上，因街道狭窄，戏台搭得很小，可是昆班艺人们仍能演武戏，大翻筋斗等。永康一带把“盂盆胜会”称为“忏兰盆”，一边做水陆道场，一边演“醒感戏”，剧目有《毛头殇》、《断缘殇》(目连戏)、《逝女殇》、《狐狸殇》、《溺水殇》等，内容或超度冤魂野鬼，或劝人弃恶从善，或宣传因果报应，充满着道教色彩，与目连戏相类。演员通常由道士充任，故又称“道士戏”，其戏班称“道士班”。

饶头戏　昔时正戏开演前后或演出之中，常插演其他节目，俗称“饶头戏”。其名目

繁多，形式各异。主要有以下几种：

一曰“白官上场”。开场前，例有“白官上场，由副末应场，穿硬褶子，戴纯阳巾，束鸾带，双手不露，向观众报当天所演剧目。报告时后台有人接应，报毕，白官下场，时称“开场白”。

二曰“唱喏圆场”。戏中不免有生离死别或夫妻被拆散的悲剧。为使观众消除不吉利的印象，在一本戏演毕之后，例由两个演员饰成一对夫妇，穿红色彩衣，象征完婚和夫妻团圆之意，向观众唱喏圆场，时称“寻欢寻喜”。

三曰“三跳”。在正戏开演前或演出中，加演吉祥短戏，通常有“跳魁星”、“跳加官”、“跳财神”三种，借以祝颂观众，颂语有“读书人连中三元”、“官员们加官进爵”、“财主商贾一本万利”、“农夫五谷丰登”、“渔民顺风得利”等等，遇到久旱不雨，尚须加演“跳龙王”。

四曰“赐福”。分大小《赐福》。《小赐福》一般由七人表演，饰演福、禄、寿三星及四个仙星，俗称“三星赐福”；《大赐福》需三十五个演员同时登场，所饰除与《小赐福》相同者外，须加天官一人，南北斗各一人，五路财人五人，武士四人，太监四人，仙女（即掌扇）二人等。《赐福》为吉祥戏，为喜庆、庙会所必演，剧目有《天官赐福》、《八仙赐福》、《顺风千里赐福》、《马赵温岳赐福》、《张仙送子赐福》、《五路财神赐福》、《六贼赐福》以及“上寿”、“偷桃”、“伏虎”、“逐鬼”等等，可根据主家演戏的性质而选定。

灯头戏　每年正月里演的戏，宁波昆班艺人称之为“灯头戏”。时间分为三段，各有不同的名称：一为“前灯头”，即正月初二演至十二止；二为“正灯头”，即正月十三演至十八止；三为“后灯头”，即正月十九演至二十日止。艺人们对“灯头戏”特别重视，从正月初二开锣，整整演一个月，日夜不停，戏班钱和艺人们的“揭花”（额外收入，又称“钱板上铜钱”）都较其他日子为多，而主家对戏班的待遇也尤其丰厚，所以演得格外认真、卖力。宁昆有句俗话说：“一年之计在于灯”，足见“灯头戏”之盛。演“正灯戏”期间，各处庙宇还将珍藏的古董字画等贵重物件陈列出来，供人观赏；演戏之外，还放烟火。宁波萧王庙、鸿村庙等外，在正戏演完之后，还要加演小戏，俗称“元红戏”。“灯头戏”开演第一天向例必须演“关公戏”，然后才能演诸如《白蛇传》、《连环记》、《长生殿》等大戏。有的“正灯戏”开演前，向例要闹头场，庙里撞钟击鼓，戏台上打“大十番”和“细十番”，互相配合，热闹非凡。

送考戏　据嘉庆《太平志》卷八《庶政志》载：太平县（今温岭县）每逢秋试（各县秀才于八月赴省城考举人）之前，选取吉日，邀请赴试的文、武秀才至县城，设宴饯行，知县亲自举杯劝坐，以科考第一名坐首席，其余挨次入席。酒过三巡，演戏三出。宴毕戏终，各文武秀才从台上经过，知县发给银两若干。因一般举子多为寒士，筹措应试费用开销有困难，因而给予资助，成为定例，名曰送考戏。

百日戏　百日戏，是松阳县竹溪源、周岭山一带山民，为求神庇佑人畜平安、林木茂盛而举行的酬神戏。演戏的不是职业戏班，而是由各个山村每年轮流当值组班学戏。轮到某村当值组班演戏，由宗族姓房出人，轮到的姓房，每个男青年都必须参加学戏，有特殊情

况者，也得出钱雇村人代之。每年立冬开始，学习百日左右，到次年正月初五，在该村开台演出酬神还愿戏，演出两三天后，再到各许过愿的山村演出若干天，然后到外地作娱乐性演出，至春耕农忙停锣。演出时间在百天左右，故名百日戏。戏班亦称百日戏班。百日戏班在山区各村演出时，凡演戏之村，均按村庙神像尊数选择村民，香汤沐浴，穿戴神衣神帽各如神像，齐坐香案前，装神看戏，饥渴时可随意饮食案桌上的供品。百日戏原专演高腔，清末后亦有改唱乱弹的。百日戏之规，对松阳高腔的繁衍，曾起过积极作用。

春分戏　遂昌城内周、叶等八姓祠堂于春分酬神演戏，祈求财丁两旺，吉祥如意，谓之春福戏，俗呼春分戏。八姓祠堂演完后，接着在夫人庙和县衙土地祠演出。县衙土地祠只演日场，不演夜场。因此举专为在押囚犯演出，外人很少去看，为防意外，故不演夜场。此俗似从明万历二十一年(1593)至二十五年间，汤显祖任遂昌知县时的“纵囚观灯”而衍变成俗。

寺西殿庙会戏和吃狗肉　寺西殿位于金华城西乾西乡湖头村附近。相传此殿菩萨专为人送子，每逢九月二十二菩萨生日，信女们纷纷前来，未孕者求子，已孕者求男，已生儿者还愿，未生儿者许愿，香火十分兴盛。此时必请戏班演酬愿戏，戏金由还愿者捐出，亦有当场出资点演小戏和“八仙”(《八仙请寿》)者。每值庙会，各地商贩齐集，不仅农具百货样样皆有，且摆满卖狗肉的摊子。到湖头看戏吃狗肉，成为这个庙会远近闻名的特色。中华人民共和国成立后，改为物资交流会，仍请剧团演戏，夜戏仍须演至天亮，而卖狗肉的传统特色仍相沿不衰。

东紫岩殿的斗台与斗牛　东紫岩殿原名康济庙，在金华县东北十五公里处，无戏台。但每年有两次庙会戏，一是八月十五十六迎佛会，二是九月十五、十六神诞戏，庙宇每隔十年要开光一次。其间，先举行斗牛活动，凡三个月(一般在夏季)。每隔十天斗牛一次，数百头黄牯云集在庙前水田里相斗，颇为壮观。然后由邻近各村聘请戏班演戏，少则三四台，多则六七台，搭草台斗台。据老艺人余宗纯说：民国九年(1920)开光，戏班多达十三副，高腔、昆腔、乱弹、徽戏都有，各显其能，诸腔杂陈，观众人山人海。最后由张恭小班演出的《民国记》夺魁。民国三十六年斗台，为山口冯村的太子班获胜。

哑目连演出习俗　上虞哑目连，俗称哑魁(鬼)戏。演出团体由各村落召集若干子弟，延师教习而成，名“太平会”。哑魁戏往往和庙会酬神结合一起，不过演出都在白天。其内容系截取《目连救母》中“捉刘氏”片断加以敷演而成。约三个多小时，其演出特点全在于“哑”，全靠身段、手势、表情、舞蹈、武技来表达，是典型的民间民族哑剧形式。演出前，演员须戒斋沐浴禁绝房事。演出之日，派人将本村太平会会旗往庙台口一插，表示有哑魁戏演出，即所谓“插旗占台”，同时张贴“榜文”。演出有若干禁忌，最忌开口出声，所以结束时，须焚烧“令牌”，牌上写明：凡在演出中不慎出声音，求神明宽恕等。

渔区目连戏　定海和沈家门等渔区，每逢七月，都要演目连戏，群众称之为鬼戏，亦

称街戏，均为镇上商店老板集资义办。目连班由和尚与念伴（即不出家的道士）组成，也有请绍兴高腔班的。渔区演目连戏，有一套隆重肃穆的仪式。先在海边竖起一支高大旗杆，扯起一面长长的黑色蜈蚣旗，临街搭棚，八仙桌上供香烛果品；台前不远处竖一尊三四米高的纸扎鬼王，两旁是纸扎的童男童女、黑白无常及牛头马面等。鬼王前又有一座纸扎玲珑宝塔，高三四米。据说，宝塔象征地狱门，待到目连捣开地狱门，饿鬼就可出来受斋。此俗在中华人民共和国成立后遂绝。

桃花坞禁果戏　金华梅花门外，沿婺江有十里桃林，人称桃花坞。每逢清明前后，一色桃花红十里，游人如蚁，必搭台演禁花禁果戏。戏全系上年禁果罚金及各业主捐助。戏台右台柱上缚几枝桃花作为禁止攀花摘果标志。演戏期间，如有人折花，须罚小戏一出，被罚者拿出戏金，并由其点戏，戏上演前挂出一牌，上书“某某某罚戏一出”，下书戏名。如折花者无钱罚戏，则须立于台柱边，站完一出戏，身旁亦立一牌，上书“某某某折花，上台示众”。因怕失面子，大多愿借钱罚戏亦不愿上台。台旁贴一红榜开列各业主捐戏金数，贴一白榜开列上年偷果者姓名及罚金数。自从演禁花果戏后，折花窃果者日少；却成了市民们每年一次赏花看戏别开生面的盛会。民国三十一年(1942)后，日寇占领金华，桃花坞被毁，此俗遂绝。

渔区必演《渭水河》图吉利　普陀螺门位于舟山本岛东北部，是个富饶的渔区，戏剧演出频繁。除渔汛旺期之外，一年四季均有演出，春节有正月戏，夏天有回洋戏，秋天有秋场戏，春节前有冬戏。但任何戏班头场规定必演《渭水河》。这是渔民希望像姜太公一样，有钓必上钩，讨个网鱼满船的吉利。

于村的渔船戏会　德清县于村每年有两次在延寿寺（俗称蔡王殿）戏台演庙会戏，以纪念为渔民谋福利而殉身的蔡老爷。最大的一次是在十一月十八日到二十日。届时德清和崇德接壤的大麻、洲泉一带及千村周围二十里方圆的渔船，齐集延寿寺前河港，有时达三四百艘。渔民（还有农民）们将渔船用竹篾扎连成片，客船在外缘，渔船在内部，构成了“水上街市”，观众大多在船上看戏。当会首宣布散社时，渔民迅速将竹篾砍断，快速冲向杨家桥，进入宁溪漾，谁最先冲出谁就交好运。一霎时千舟竞发，蔚为壮观。

梁山伯庙和《十八相送》　宁波九龙乡梁山伯庙庙会戏有二：一为三月初一日神诞期；一为八月十六神讳期。规定梁山伯神诞一定要演《十八相送》和《楼台会》。因这两折戏集中表现梁祝至死不渝的爱情，为广大群众，特别是青年男女所崇拜，故赶梁山伯庙会的青年特别多，希望自己的爱情也能生死不渝、白头偕老。因而民间流传着“若要夫妻同到老，梁山伯庙到一到”的俗语。

玉泉庵关羽诞辰戏　相传农历五月十三日为关羽诞辰，金华城内的关帝庙（即玉泉庙），每逢此日，必搭草台演戏五至七日，以示敬祝。一切费用由沿街各商店摊凑。演戏必请昆班，以示府城中庙会之高雅。到二十世纪二三十年代，昆曲已成强弩之末，除“开台

戏”尚演些如《描容·上路》(《琵琶记》)、《拷婢》(《荆钗记》)、《议剑·献剑》(《连环记》)、《写本·斩杨》(《鸣凤记》)之类较“高雅”的折子戏之外,正本却多演《取金刀》、《翻天印》、《通天河》、《风筝误》、《摘桂记》等较通俗的戏了。演戏时草台骑街而搭,正对神像,行人从台底下来往,街上观众只能看“侧台戏”。台之梁、柱、台板,早已刨光、开榫,制成一套,藏于庙内,每年到时拿出一搭,上盖晒簟,便可演戏。由于庙小,街上又颇拥挤,故两旁商店门口,多用门板凳子搭成小看台,称之为“厂”,女眷多坐“厂”上看戏。至三十年代后期,渐趋停歇。

祭新台　“祭新台”系新建戏台首演前的一种祭奠活动。分文祭和武祭,武祭的角色有:五猖鬼(又称五叉手)、韦陀、鲁班师、天煞、地煞、关公。文祭除了不出五猖鬼外,其它角色与武祭同。演出程序分五段进行:

一、五猖鬼出场。在天未黑前,五猖鬼的扮演者就拿了服装、道具(红裤小褂)躲在附近的田野或坟堆里化装(开鬼的脸谱),穿戴停当在野外候场。台上锣鼓响了,就手持钢叉一路喊叫向舞台冲来。到了剧场或庙门口,在领班人的火把指引下,绕场跑正、反各三圈;然后冲进场内;场内若有柱子,则每柱绕一圈;若无柱子,则直接冲上舞台,在台上也跑正、反三个圆场,而后一个“挖门”,将钢叉插立在舞台上,分两边下场,躲于后台阴暗处。

二、鲁班师上场。五猖鬼下场后,主事人将“台心桌”抬上舞台,桌上置猪头、鸡肉、豆腐等三牲,还摆着一个大红纸包(包中的钱归戏班)。然后鲁班师上台,站在桌后,手拿一块惊堂木,口中念念有词,而后大喝一声,点左、中、右三下,接着,提起事先准备好的一只活雄鸡,咬破鸡颈,绕台一圈,将鸡血滴在台上的黄裱纸、台柱以及后台正吹、鼓板师的用具及戏箱上,再将台上的黄裱纸烧毁,然后下场。这时,五猖鬼上台将钢叉拔起,下场。

三、韦陀上场。韦陀在“先锋”(长喇叭)哈——喇——”声中上场“开霸”,然后念词下场。接着,天、地二煞上场。一男一女,鬼形打扮,每人各持一把菜刀和一个“彩头”交叉在舞台上舞蹈片时,然后各自定立在大、小台角,张着血盆大嘴。这时,两个乡民将事先准备好的两个红纸包分别塞在他们的口中,接着五猖鬼从两侧上场,与天、地煞对打。

四、开打。五猖鬼与天、地煞对打,天、地煞败欲逃时,韦陀与关公分别从大、小台角杀出,关公的青龙偃月大刀上还挂有点燃了的千响鞭炮,天、地煞见台上无法逃走,慌乱中从台上直入观众中向场外的坟地逃去,五猖鬼和韦陀同时追出,关公则留在台上扫台,等大刀上的鞭炮响完,一个收刀下场。韦陀因穿大靠不便追出场外,就悄悄回转后台。五猖鬼则追入坟堆,然后卸装。祭台仪式毕,演员们共同享用了乡民事先为他们准备的一只鸡,然后悄悄回转后台。这时,台上正戏也开始了。文祭与武祭不同,文祭中天、地煞失败后直接从台上下场,韦陀等追下就完了,不向坟地里逃。

扫　台　婺剧“扫台”系在一地演出最末场夜戏完后的一项扫尾活动。其目的,一是告诉观众戏班在此地演出已结束,二是驱散一切邪祟,以保一方平安。扫台的演员程序很

简单：由关公（大花脸扮饰）手执青龙偃月刀，刀上挂着一大串点燃的千响鞭炮，从上台角至下台角来回挥刀，直至鞭炮放完。全过程无一台词。关公大刀所到之处，大家避让，乐队配锣鼓（火炮锣）以助气氛，待关公下台，扫台便告结束。调腔亦有扫台习俗，通常在新台首演结束，必要扫台；若遇灾异，演戏驱邪，演出结束时亦同；某些地方演常规戏结束，亦有要求扫台者。因扫台有酬谢，演员多乐为之。

打　台　打台是婺剧班社武功“亮相”的一种形式。打台都在首夜闹罢“花头台”后进行，一来为武功（毯子功）亮相，二来为热闹一番，以召聚观众，三来亦使演员熟悉舞台，舒展活络一下身手。打台先易后难，一般均分三段进行。开场翻“一直落”，所有演员有啥翻啥，一个紧接一个，翻滚过场；接着，头一出戏有角色的演员进后台穿服装，台上留下武功较强的演员，翻一阵筋斗，如抢背、扑虎、飞脚、劈岔、毛儿、虎跳、单提、锞子、小翻、蛮子、旋子以及云里翻之类。最后翻难度较高的筋斗，如“连珠炮”（踺子连小翻和提筋）、虎跳连前扑之类，即告结束。

拼　台　俗称“隔壁台”，是指主事者聘请两个性质相同的剧团在并连的两个戏台上演出同一剧目。演出时，两台的人物必须同时出场，同时唱、念、做、打；双方同一角色可以互相对调演出，如《僧尼会》，则两个和尚同时上场，甲台的小和尚可以跑到乙台，和乙台的小尼姑对唱；乙台的和尚亦可以跑到甲台，与甲台的小尼姑对唱。所点的必须是传统“案本”戏，一唱一念，一招一式，都必须有一定模式，否则，两台演员对调之后，戏就会接不上。这是硬碰硬的比艺，所以艺人一听说“拼台”，大都要捏一把汗，不得不在平时学习真功夫。

插宫花　插宫花，又名“插状元花”，是金华、衢州、严州等一带嘉奖表演出色艺伶的一种民间习俗。宫花是观众掏钱向盔箱师傅换的，少至两角一支，多至五角或一元。观众选中某名伶后，一般由敲小锣的将状元花插在其帽子和发髻上，有的由观众自己跳上台去插，谁头上宫花插得多，说明谁演得最出色。演出结束，凭宫花支数，向盔头师傅或班主领取赏钱，如叶文锦三合班中的名伶江和义，在湖镇扮演高腔《推车接父》中的闵子骞，演得悲苦感人，观众给他插了五支宫花。又如，金华文化舞台的女小花施秀英，在淳安茶园演出《方卿见姑》中的姑母，由于性格刻画得成功，有人在她的发髻上连插三朵宫花。

罚　肉　罚肉是婺剧班社的一种班规，凡有人犯了如偷婆娘、小偷小摸一类错误，一经发现，便告诉小花脸当餐且慢掀饭锅盖（班内规矩每餐都得由小花脸先掀开饭锅，锅盖不掀开，全班人都不能盛饭）。全班见饭锅盖未掀开，便知出事，犯错误者更加紧张，他如不当众认错，非但连累大家挨饿，耽误了演出还得赔偿全部戏金，所以大多都自动认错，甘愿罚肉。罚肉亦视错误大小，有时全班，有时只限“前台”（演员）或“后场面”（乐队）。先由犯错误者买来猪肉，请伙房烧好，每碗半斤，贴上写有应分到肉者的姓名。肉吃掉，事也就完了。对处理尚有意见者，往往拒不吃肉，犯错误者还得一碗碗把肉捧到他面前，讲尽好话，直至大家都愿吃这碗肉，才算了事。

艺人丧葬 过去戏班艺人，生活穷困，老无所归，客死异乡者屡见不鲜。艺人死后，如有家属，居处又不远，班里就派人倒持雨伞去报死讯。艺人有妻室者不多，家属能“盘丧”回家者更为少见。如无家属，班里就买口薄皮棺材，就近草草埋葬了事，然后在戏台厢房或柱子上画一牌位，写上姓名、籍贯，有的还写上埋葬地点，逝世年月日等。艺人尊称已故艺人为“老先生”。牌位旁还照例写上“来往贵班到此，求讨水饭一碗，香纸一副”等言。越剧戏班有拜“老先生”的班规习俗。

宁波一带，艺人死后，家属习惯用“元宝篮”将死者抬回家。因死人不能过桥，故取道水路，将“元宝篮”放在“乌山船”运回。至家门前，家人即砸碎一只碗或一只甏，意在“破煞”。艺人死他乡，棺材不准进屋，不许立神主牌，故称“天外落材”。

艺人“造屋” 过去瓯剧艺人生活十分穷困悲惨。一般艺人随身带着“三件宝”——一张破草席、一条破棉絮、一领破麻袋。晚上睡觉，就靠此御寒。有的艺人甚至一无所有，睡觉时把戏班的布质道具——城门，一垫一盖，有的就弄点稻草，蜷伏其中，俗话叫“虾儿炒粉干”。有的艺人一旦添置一顶蚊账，不论新或旧，都称之为“造屋”。添帐者须花点钱，买些酒肉，请大伙吃一餐。艺人们点起红烛，在帐上挂起红绸，吹奏唢呐，以示祝贺。

拜唐明皇仪式 先将祖师唐明皇的小木雕像(戴文堂盔，穿黄龙袍，着小乌靴)供在正堂，点香烛，供福礼。由教戏师傅领先，依次是小花脸、花脸、三花脸、大花脸、小生、正生、老生、小旦、正旦、老旦三跪三拜。参拜时，每个学员要撒点香灰在酒碗内，稍微喝点。据说这样记性会好，嗓子不会哑。科班通行一句俗语：“拜过唐明皇，做戏胆就壮，心里勿会慌”。

拜师傅 师傅坐在太师椅上，由小花脸头顶戒方，依次一一跪拜。拜毕，师傅将戒方放在唐明皇像边，接着对众学员讲话，诸如：大家都是唐明皇弟子，是同行，要有三分义，要和好，要认真学戏，守班规，否则要跪在唐明皇前受罚挨打，等等。讲毕，师傅用银朱笔在每个学员的眉心点红，叫“点眉心”。据说，点过眉心，聪明孔开了，思想集中了，不怕难为情了。学员们称其为“开笔师傅”。以后学戏拜师者则称“过堂师傅”。

串红台 学戏几个月后第一次上台演出叫“串红台”。这天，师傅除检查演出准备外，还要将值台师傅、大衣师傅、盔头师傅、三担师傅(管炊具)及后场头向学员介绍。然后讲明用盔头、行头以及登台常识，接着教化妆，先小花脸，然后一一示范。化好妆，又领学员拜一次唐明皇，保佑演出顺利。

抢大花脸 舟山农村订班演戏，戏班膳食概由村民供给。通常是每户供应一桌(八人)，在开饭前，全班人员在班里等候各个东道主来请。首先请的是大花脸，说是请到大花脸养猪特别肥大，且又体面。因此，日戏刚结束，就出现抢大花脸的高潮，各东道主争先赶到后台，把尚未卸装的大花脸请走；请不到大花脸的则退而抢花旦，说是请到花旦，养蚕特别兴旺。唯有老旦没人抢，按常礼请去。

“牌下”和“戏局” 清代，嘉兴、湖州等地的知县衙门有专办戏差的，戏差又找人专

为其请戏班唱戏，名曰“牌下”。辛亥革命后，牌下走向民间，成为演出点（俗称“台口”）与戏班之间的媒介。牌下在杭、嘉、湖各县几乎都有，人数不等。各地台口均由当地牌下分管，不得侵犯。台口买戏和戏班卖戏，均须通过牌下，谈妥后双方签订合同。牌下按每场戏金抽取厘头，约七厘八厘。到1954年，民间职业剧团登记后，牌下这一行当才告绝。在宁波则有“戏局”。戏局下有“包头”，由包头向戏班包赁一定日期，戏金若干，然后再订给各地台口，从中牟利，叫包赁制。在金华一带，台口与戏班的中间媒介叫“承头”。

黄老相公会和车旦会 绍兴每年五月初六例为黄老相公会。相传这一天是青甸湖（即鉴湖）黄老相公生日，各类神船，如菩萨船、无常船、大龙船、小龙船等，浩浩荡荡沿鉴湖巡游各村；各村均搭台订班演戏，以酬黄老相公。神船到时，锣铳交鸣，音乐齐奏。戏班扮演福、禄、寿三星向神请寿。请寿毕，斋主点戏，然后开演。至二十世纪二十年代，这一天沿湖各村尚有三四十个戏班同时演出。五月二十九日为车旦会，沿鉴湖三四十里，亦村村演戏，户户迎神。戏台相连，笙歌不绝，画舫游人，盈湖塞路，备极热闹。清李慈铭曾写有《竹枝词》，描写其时的景象。

平安大戏 绍兴每年五至七月，城乡各地例演平安大戏以祀鬼敬神。平安大戏是指在传统的正本戏中插入目连戏的“起殇”、“施食”、“男吊”、“女吊”、“无常”等折子，请神保佑全村平安。演出前，戏台对面搭有明瓦棚，棚内神桌上立有香火，供开演时礼拜。拜毕即开始闹头场、二场，例由小旦穿红衫，戴书生帽，手捧戏折，请头家和富家点戏，然后开演。首演“起殇”，奏〔点绛唇〕，出王灵官，坐台中，若干扮鬼卒者（也有观众扮的）穿红色兵勇号褂，手执钢叉，疾奔荒冢中，用钢叉向坟上乱戳几下，蜂拥回台向王灵官交令，然后擦掉油彩散去。戏中有重要人物伤亡时，则须出死、活无常以及阴差鬼卒勾魂，并插演“男吊”、“女吊”，凡七十二吊，名曰“掉吊”。

买“脸壳” 平阳县宜山、金乡及瑞安县子岙等地，每逢庙会演戏，戏中的关公、周仓、关平出场时先用茶叶和米撒遍戏台，然后由关公执青龙偃月刀挥舞一阵，名曰“开台”。旨在扫妖除煞、保佑地方安宁。一些小孩的家长于开台前即在后台厢房等候，一俟完毕，演员未卸装时，即用预先准备好的白布蒙在关公脸上，印下脸谱一个，随即付给饰关公者一角钱，名曰“买脸壳”。一次只能印六七个脸谱。轮不到印关公者，即印周仓的。家长们将脸壳拿回家后，有的佩挂在孩子身上，作为护身符；有的挂在孩子蚊帐上，以驱邪祟。

翻九楼演戏 永康“醒感戏”的演出往往与道教法事“翻九楼”活动同时进行。翻九楼的发起人（即主事者）称为“九楼头”，其他捐款资助者称“九楼脚”或“九楼尾”。“翻九楼”须经三年才算功德圆满，第一年称“起九楼”。做一天一夜道场，一般只请一个醒感戏班，只演一本《毛头花姐》便告结束。第二年称为“温九楼”（永康土语叫“暖九楼”），做三日三夜道场，演五场戏，最后一夜必演《毛头花姐》。有的村镇为了省钱，“温九楼”可略去不做。第三年称“翻九楼”，才是正题。为期五天五夜，村民们选定黄道吉日，在广场上设“九

楼坛”，请醒感戏和其他戏班演戏，少则一班，多则十几班，但必有一醒感班为主，提早一天进坛，做法事，请戏神（张天师），演戏与宗教活动同时进行。第一天下午，由法师行“净除斋戒”礼，行“请神、招魂”文书，祈祷各方神仙下界；并告诸冤魂、孽鬼，听候超度。夜场由醒感班演出《逝女殇》（即《遇花记》）。第二天为“翻三界”。在广场上，成三角形，分三处，每处用桌子三张叠成三层之高台，每处有两个醒感班艺人翻筋斗，上高台，作“竖蜻蜓”、“金鸡独立”等杂耍表演。下午演《狐狸殇》，夜场演《撼城殇》（《孟姜女》）。第三天为“翻五台”。于广场上，成梅花形，分五处，每处三张桌子，叠成三层高台，每处两个艺人做杂技表演，如同“翻三界”。下午必演《溺水殇》，夜场必演《断缘殇》（即《目连救母》）。第四天为“捣五谷”，在戏台上表演，一人躺于台板，两人抬石臼置腹上，倾稻谷约五斤于臼内，两人抡杵舂米，至三分之二成米方休。下午演《忤逆殇》（即《桑孟益》），夜场演《毛头殇》（即《毛头花姐》）。第五天为正日，利用自然地形在广场上举行“翻九楼”大典，九楼坛前祀神之牲礼相当丰盛。各家各户自“起九楼”那年起，便饲养祭猪，至此日祭猪祭羊，披红挂彩，插宫花摆猪羊祭（加上鸡鹅等），十分隆重壮观。并在村头大树上高悬九盏灯，谓之“九州灯”，意为召唤九州冤魂野鬼，前来听候超度。做道场同时，几个以至十几个戏班同时开锣演出，俗称“拼会场”，即“打对台”。届时方圆几十里的山民村姑、善男信女、摊贩小卖，纷纷云集，广场上鞭炮齐鸣，锣鼓喧天，人山人海。“斗牛”、“踩火”盛况空前。所谓“九楼”，即在广场中央挖两深坑，竖起两根十八至二十四米长的木柱。两木柱顶端，设一横档，档上挂两条白布；柱间叠十张桌子，缚于柱上。翻“九楼”者，常为三人。主演者——法师（一般是醒感班的小花脸）领先诵经念咒，其他道士（即演员）随后合唱着“祭歌”，同时做着各种杂技动作，先后从地上逐层倒翻而上。至顶层后，沿绳倒翻至九楼柱尖。主演者立于高柱顶端，表演“金鸡独立”、“白鹤展翅”、“竖蜻蜓”、“龙戏水”等高难度杂技动作。另两人分别攀悬于两柱之间的横档上，各用白布进行吊颈、吊腰、吊臂、吊手、吊脚等凌空倒悬动作，连续有十八套，俗称“十八吊”。演毕，即向下抛掷馒头，以飨孤魂野鬼。据传“人食健康，猪吃强壮”。所以观众无不注目仰望，盼望抢到馒头，凡馒头落地处，就闹得人仰马翻；抢得者，即使是沾满污泥之碎块，也心满意足。然后演员一层一层往下翻，翻一层撤一层，撤掉九张桌子，象征砸开十八层地狱，超度一切冤魂野鬼。当天下午演出《草集殇》，夜场演《精忠殇》，着重表演秦桧夫妇下地狱，而岳飞尽忠升天。历程三年的“翻九楼”到此结束。

剃头戏　婴儿满月，向例要剃头。财主人家还办“弥月酒”以招待亲朋，同时邀戏班演戏，俗称“剃头戏”。其中演《赐福》时须加演“张仙送子”一折，出场人物有八仙、金童、玉女、张仙、送子娘娘等十二人。其中张仙由小生饰演，肩背一张弓；送子娘娘由旦脚扮演，怀抱一“婴儿”，这“婴儿”即戏班供奉的“老郎神”塑像。出场后同唱〔风蟠桃〕曲子。唱毕，一同下戏台，吹吹打打到产妇的卧房里，分成两行排列，送子娘娘和张仙站立中央。娘娘唤张仙：“扳它一弓！”张仙取弓瞄准卧床叫声“看箭”，拉了一下弓弦，便说：“一箭成功！”送子娘

娘把“婴儿”供在桌子上，主家供上糕点、茶食等，大家边唱边回戏台。“婴儿”直供至晚上，主家才把它送回戏班，仍旧虔诚供奉在后台。

年规戏　每年农历九月下旬，宁波东乡和陶公山一带菩萨生日，向例要迎神赛会，俗称“安神”。会期，挨家挨户门首摆设香案，上供三牲及糕、果等福礼，焚香膜拜，同时邀请戏班演唱戏文，时称“年规戏”。划龙船时，戏台即搭在船上，称作“河台”或“船台”，由十多艘龙船用绳索拖着前进。赛会时，龙船在前，戏船在中，“神船”在后，边航行边演戏。当菩萨起岸时，必须先演一出热闹的武戏。菩萨上岸之后，戏船仍旧边行边演，一般从上午十时许演至下午三时歇锣。晚饭后又继续演出，至午夜为止。

夏戏和帮戏　每年农历六月，戏班循例停锣歇夏，演员回家休息。可是，各地庙宇仍需演“庙会戏”，于是“当办”们就临时召集演员参加演出，叫做“夏戏”。酬金虽然很低，一般每人只有四十八个铜元，但演员们由于生活拮据，还是乐于接受的。十二月一般演到十五日为止，演员们辛苦了一年，到此时也要休息，准备过年，可以要求少卖五天戏，从“财包”项下提出钱来贴补戏班主，叫做“帮戏”。

出洋、回洋戏　宁波、舟山一带多渔民，每年农历九月出洋，要经过八九个月的海上生活才能回家，其间要冒着生命危险，与惊涛骇浪搏斗。因此，在出洋之前和回洋之后，向例有迎神赛会以祈求风平浪静、满载而归的习风。同时聘请戏班演三昼夜戏文以酬谢神明，仪式颇为隆重。神会在水上举行，出场前，先将福礼送到庙里，再由戏班到庙里参神，演完“三出头”(即《扫花》、《仙园》、《庆寿》三折戏文)方能开始行会。其时，七八艘龙船为前导，拖带着戏船前进，戏船后面是菩萨坐的“神船”，人们夹岸聚观，煞是热闹。渔民们往往聘请几副戏班同时在船上、岸上和庙里通宵达旦地演出。开锣之后，必须演“出洋”、“回洋”各一出。这两出戏为调腔戏《春富贵》中的两个折子，其曲牌则完全是昆曲，俗称“出洋戏”和“回洋戏”。

戏外戏　宁波甬剧戏班每到官府、财主家演出，在演戏之外，艺人要穿戴戏装向各方打点，俗称“戏外戏”。例如，在开锣前，需由副末、老外、老生、小生、小花脸五人扮成仁、义、礼、智、信五种人物，一起到衙门官员面前，叩头打躬，叫做“参堂”。“参堂”时，副末身穿宝蓝色褶子；老外头戴员外巾，身穿黄色褶子；老生头戴老生巾，身穿玄色褶子；小生头戴小生巾，身穿月白色褶子；小花脸头戴什子巾，身穿湖绿色褶子。演出开锣后，主家和宾客尚在饮酒，八旦和九旦要穿上衫衣、花鞋，手捧朝笏，由管账陪着到筵席前请主家和宾客“点戏”，戏目就写在朝笏上。点戏后要给赏钱，每出戏一或二元，俗称“点戏钱”。戏班进官府衙门里演戏，称“捉差戏”，没有场子钱，全凭官员高兴发给赏钱。收到赏钱后，戏班必须派旦脚演员穿红袄走下舞台，到官员面前叩谢，称为“谢赏”。

戏班船规矩　浙江多水乡，到处河道纵横，故有的戏班长期包船作为交通工具。船租每艘每天一元，夜船另加二角。船家的伙食由戏班供给。船按骨牌名称编号，分天、地、

人、和、长五种。如坐日船，一般用两艘，“天牌船”全部用以装载行头箱和零星物件，船上只准坐管衣箱二人和伙房司务。这艘船必须提早开出，因为要去布置戏台和安排食宿等。其他演员则全乘坐“地牌船”，稍候开出。坐位有严格规定：船舱左首称为“青龙”，为红角和较有名声的艺人舱位；右首称为“白虎”，是一般艺人和艺徒舱位。船舱中间地位最高，只有老前辈能坐，别人不能替占。如乘夜船，戏班人数又较多，则需增加人、和、长牌三只船，以供艺人们睡觉。为了避免争执，每船铺位均编上号，然后用红纸做成阄，全班人员根据抓阄结果，各就铺位。按规定，除船家外，戏班伙夫也要帮同摇船或背纤。

戏班的灯笼　从前，宁昆艺人演完夜场，回家时，行头主发给每人特别的照明灯一盏，上面写有戏班名称、号码和“行头主”家的堂名。老艺人陈云发做过老庆丰班的行头主，其家的堂名叫“昼锦堂”，灯笼上一面印上“老庆丰”××号，一面印上“昼锦堂陈”。号码按照角色行当排列，取时不能紊乱。各戏班一律，不同的只是戏班名称和堂名。灯笼的编号次第如下：

1号——副末。2号——正老生。

3号——二榜老生。4号——三榜老生。

5号——正小生。6号——二榜小生。

7号——三榜小生。8号——老外。

9号——正大面。10号——二榜大面。

11号——三榜大面。12号——正二面。

13号——二榜二面。14号——正小面。

15号——二榜小面。16号——三榜小面。

17号——老旦。18号——正旦。

19号——作旦。20号——四旦。

21号——五旦。22号——六旦。

23号——七旦。24号——八旦。

25号——九旦。26号——打鼓。

27号——吹笛。28号——吹唢呐。

29号——吹笙。30号——打小锣。

31号——大衣佬。32号——外场。

33号——二衣佬。34号——帮外场。

35号——打大锣。36至39号——伙房。

40至44号——天、地、人、和、长五只戏船的摇船工人。

误场罚则　戏班最怕艺人误场。对误场者根据不同情况订有扣罚工资的条文。分为“硬脱”和“软脱”两种。“硬脱”指无故不到；“软脱”指因病因事请假。外罚标准为：凡硬

脱者，开锣以后到场的扣工资二分；煞锣时到场的扣工资一角二分；正本戏结束以后才到，扣工资二角四分；日夜两场都不到，扣工资四角八分。凡软脱者，病假一天一夜，扣工资二角八分；艺人有婚、丧、喜、庆，例有三天假期，假期中的工资，归戏班主负担。上述各项罚金积累起来，与每天从“财包”(即外快)项下扣提的四角钱合并在一起，用以贴补每年十一月十一日老郎菩萨的副生日、八月二十六日“羊府会”上供香烛、三牲以及庆祝八月中秋节等费用。

戏班忌讳 正月初二是戏班歇年后开戏的第一天，正月十三日是“上灯”第一天，演员上妆，向例必须等副末包好网巾，大面开好脸，旦脚才能拍粉上妆。如果旦脚先搽了粉，就认为不吉利。七月初一是戏班歇夏后开戏的第一天，旦脚除上妆要按次序外，如果到庙里去演戏，也要先让白面、花面进庙，然后才能进去，否则只能在庙门外等待。如违犯此规矩，就认为不吉利。演员外出演戏所乘戏船出海，必须将祖师爷戴的帽子取下，并将其身上穿的衣襟敞开，露出全身；出洋、回洋时，要用红纸写上“退神”二字，贴在祖师爷塑像的眼睛上，传说这样可以避免海龙王劫祖师去演戏，否则就有翻船的危险。

戏神诞辰 相传农历六月十一日是翼宿星君老郎神的正生日，十一月十一日是副生日。正生日，正值宁昆各班停锣歇夏期间，但向例都要去老郎庙供奉庆寿，演戏酬神。从六月初一演至六月十一日止，共演十一天戏，由各班轮流演出，剧目由“司年”排定，均得挑送各班名角的拿手好戏，艺人们在这种场合也都尽其所能献出全身的本事。如演《溪皇庄》一般是八人跑车，这期间则会增至十六人乃至二十人跑车；翻筋斗，也通常是十人以上同台表演，格外精彩。而头一天，一些年老艺人即到庙烧香供酒，演出《上寿》，由九个演员扮成八仙和王母，二人一排分成四行，王母走在后面，吹吹唱唱，直到神前，由蓝采和燃香点烛，荷仙姑斟酒敬神，叫做“落地盘”。演完《叠寿》、《扫花》、《仙园》三出头，一路吹打走出大殿，叫做《暖寿》。这一天，他们往往彻夜不眠。庆典开锣前，先派人到大街小巷敲锣，让人们知晓老郎庙在演戏。酬神戏不卖钱，又特别精彩，观众闻风而至，摩肩接踵异常拥挤。艺人的家属及其亲朋也都在这个日子去欣赏自己的亲人及同道们的艺术。十一月十一日祖师副生日，戏班都在外地演出，艺人们就向随班携带的老郎神塑像上供设祭，不再演戏酬神，费用也是从“揭花”累积金中开支。

供奉老郎神 宁昆艺人供奉的祖师是“翼宿星君”即老郎神。每个戏班均置老郎神塑像，随班携带供奉。塑像木雕坐式，高约三四十厘米，外配玻璃龛，置于行头箱“四担”内。演出期间，请出供奉在后台。艺人在每场戏演出前必须向祖师拜揖。每逢节日，都要向祖师上供设祭，费用在“财包”项下开支。正月十三日上灯，戏班举行灯节祭祖师，祭品很丰盛，费用归艺人公摊。祭毕，聚餐，分食祭品、糕点。戏班欢度元宵节，向老郎神供祭，叫“摆灯台”。日期各班不一，大多为正月十三日至十六日，也有十四至十七的，其时忙于演出，只在戏班供奉，由全班成员自行购买祭品，向例猪头由花面行当置办，两尾大鱼由天、地牌船

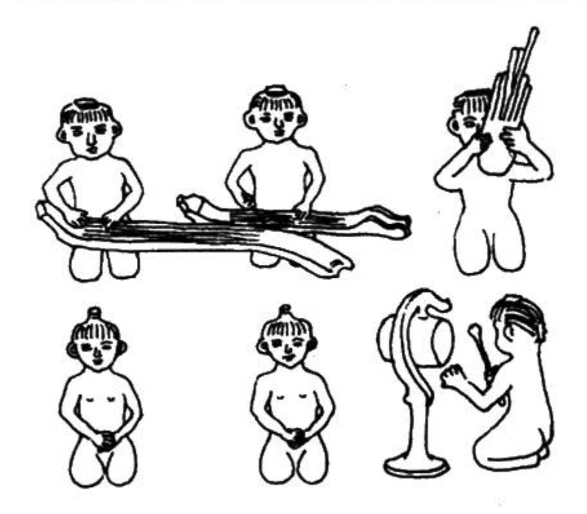
的老大出资购买。每逢初二、十六两天，称为“烧牙日”，均要用三牲祭祀祖师，然后分食祭品，费用由艺人按行当轮流分担。全班分四组，每组两个月轮值一次，周而复始。四组分值的顺序为：第一组花面八人，第二组生脚八人，第三组旦脚九人，第四组后场八人。

拜师仪式 拜师学戏，仪式依次为：拣一吉日良辰，随父母到老师家。设祖师爷老郎神位，在神前点一对一斤重的大红烛，一棵大红香，供上三牲和茶果。先由老师朝祖师神位三跪九叩首，嘴里喃喃祝告，均为保佑收徒习艺顺利的祷祠。接着叫徒弟向祖师跪拜，然后向师父、师母行拜师礼，对师兄弟拱手作揖。见礼毕，将祖师神位前的三牲等供品，用以祭祀师父的祖先，徒弟要跟着师父一起跪拜，连师父家的灶头，也要点烛叩头。第二天早晨，跟师父到戏班，先在后台供奉的祖师神位前点燃香烛，跪拜致敬。由师父引见戏班主和执事人员，一一拜见。再向同班一应人员拱手作揖，师父说些请大家关照的应酬话，从此即开始艺徒生活。

满师谢师 根据拜师“关书”所定的年限，凡期满时就算满师。个别艺技未达标准者则延长学艺期限。满师后，搭班去留，自己作主，不再受制于师父，包银也归自己所得。但在满师的第一年，学徒所赚的包银，仍要提取部分给师父，叫做“谢师”。凡包银一百元，一般师父得四十元，学徒得六十元。学艺期满，第一年拿的“当付”（留班演员的预支款），也要提百分之三四十给师父，称作“当付谢师”。

文 物 古 迹

绍兴狮子山战国墓出土铜屋及乐伎铜俑　1982年3月于绍兴市南坡塘狮子山西北坡绍兴三〇六号战国墓出土。铜屋通高十七厘米，面宽十三厘米，进深十一点五厘米；三开间，明间较两侧次间宽零点三厘米；南面敞开，无墙、门，立圆形明柱两根。屋顶为四角攒头顶，顶心立一图腾柱，柱高七厘米，柱顶塑一大尾鸠。室内六人分前后二排皆跽坐于地。前排三人，一人为鼓师，位于前排东，面向西，右手执槌，左手前伸，张指作节拍状，显系指挥者；前排另二人双手置于小腹，似为女歌者。后排三人中，东一人面向南，双手捧笙，作吹奏状；中一人膝上置一长条形四弦琴，右手执一小棍，左手抚弦，正在演奏；西一人身前亦横置四弦琴，琴首立圆形小柱，尾部翘起，演奏者右肘依于琴尾，拇指微曲作弹拨状，左手五指张开，正以小指抚弦。六人皆裸体，无冠戴，均梳椎形发髻，现存浙江博物馆。（见彩页）



东汉海宁长安镇乐舞百戏画像石　1973年于该镇觉王寺一东汉末至三国古墓出土。画像石砌于墓室四壁，题材各异，大小不一，凡五十五幅，均呈剔地平面浅浮雕施阴线；构图为“剪影”式，画面疏朗，刻划粗放。其中，除一部分其他图像外，很多是剑击、鞞舞、角觝、七盘舞等百戏，亦有似故事性的乐舞。前室东壁南侧一石（东十），长九十厘米，离二十六厘米，刻六人，中间一舞者双手执长绸前后挥





甩，双脚随之腾空跃起呈“一”字状。其北侧两舞者，一人双臂上举，身躯后仰，双腿作大劈叉；另一人和他对舞，双臂向右侧举，上体依步法变化而前倾，左腿向前斜伸，右脚微曲。舞绸者南侧一人亦侧身举臂踏足而舞。再南还有一人在弄丸。此石下之一石（东十二），长九十厘米，高五十七厘米，为两人击刺表演，一人袒上身，左手执剑作待冲刺状；另一人身着宽袖长袍，侧身扬臂作迎战之姿。其旁有一人手飞三剑，与前室南壁最下一石（南六）的“角觝”表演性质相近。此石长六十七厘米、高六十二厘米，西起第一、二人均着武士服，正在徒手搏斗。西、北壁第二层众多舞蹈人物中，有肩披羽衣者，有颈部左右飘二羽毛状饰物者，有戴面具化装成象、羊等怪兽动物者。该墓汉画像石为长江以南沿海地区发现之首例，已列为省级重点文物保护单位。

北宋黄岩县灵石寺塔杂戏人物砖刻　1987年11月该塔落架大修时出土。刻砖错落不一地嵌叠于塔身各层普通砌砖之间，人物形象较完整清晰的计六砖八人。其中方形砖



二块，长宽各在三十至三十点五厘米之间，呈米黄色；长方砖四块，长宽各在二十二至三十六点八厘米和十五至十六点五厘米之间，呈青灰色。六砖所刻人物皆阴线浅刻，从刻砖形制和技法看，似非一人所作，亦非表示演出之完整程序，仅为角色形象。据同时出土的同类塔砖线刻铭文记，为“乾德三年八月”(965)所制。其制作地点“潮漈铺村”即今黄岩县头陀区潮济乡。现由黄岩文物管理委员会收藏。方砖一：刻前后二人，前者粗眉大眼，裹四脚幞头（折上巾），着交领窄袖袍衫，腰束大带，穿绮履，为男性；后者杏目小口，戴长脚幞头，着尖领窄袖袍衫，腰间系带，穿细裤袜，登绮履，为女性。二人引颈拱手，却并不对面。方砖二：刻一人物，戴长脚幞头，着交领窄袖袍衫，腰间系带，双手持一竿，竿上缚帛带状物。长方砖一：刻一人物，戴硬脚幞头，幞脚较短阔而平展，着圆领中袖袍服，腰围大带，穿靴，双手捧笏，举步前趋。长方砖二：残存一大一小二人物，前后相跟，大者戴硬脚幞头，着中袖袍服，双手捧笏；小者着衫裤，为孩童，亦似戴有面具。长方砖三：刻人物一，戴冠，冠前似绘有假面状图案，着短衫裤，衣上多结，左手持角形物，右手举竹鞭竿，弓腰蹲步，形象滑稽。长方砖四：刻人物一，戴幞头，着武职袍服，右肩扛麾，垂眉蹙额，孔武有力。（见彩页）

南宋灯戏图　舞队人物画长卷，纵二十九点二厘米，横一百八十二点二厘米，卷末

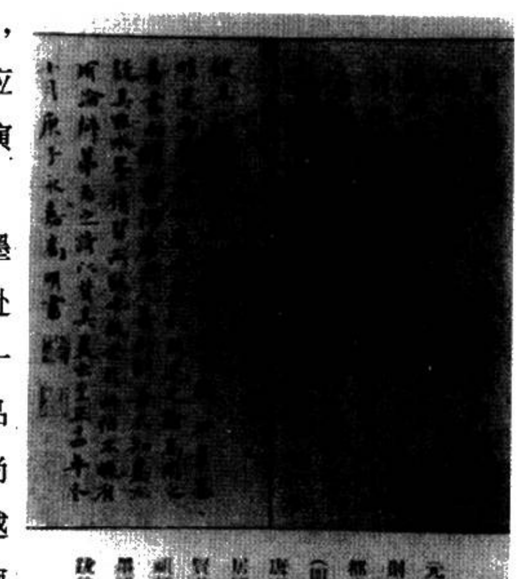
署:"臣朱王写"("王"即古"玉"字)。据《杭州府志》载,朱玉,"钱塘人,世称柳林朱,宝佑间(1253——1258)画院待诏"。现存画卷附有明人徐有贞、张申题跋二帧。此画于清代收归宫中,画面留有乾隆册藏印鉴如"石渠宝笈"、"宝笈重编"、"养心殿鉴藏宝"等,又有"嘉庆御览之宝"、"宣统御览之宝"等玺印。清末流出宫外,现为香港赵从衍夫妇收藏。画面绘南宋元宵节舞队表演,舞者十三人(含领队一人),乐队及闲杂人员十二人。领队者手捧彩牌,上写"庆赏上元美景"。画面后部绘有两架点燃的烛台,并有演职员秉烛认物姿态。灯戏图舞队表演的是假头舞蹈,宋时亦称"傀儡"或"肉傀儡"。以《武林旧事》所载名目与灯戏图相比证,大致可以考识图中的演员扮相,为首的领队似为"队长"或"班首",穿寻常礼服,戴插幞头,涂面化妆,右眉眼间斜抹一道墨痕,相当于唐宋乐舞里的"引舞"和宋杂剧里的"引戏"。此人腰带上插一纸贴,上写有贺词或节目。其余人均戴假头。第二人以墨染口,裂大嘴嘻笑,似为"李大口"(原注云"一字口")。第三、四人均持团扇,步伐一致,互为呼应。后者的诨裹边有一蛾蝶,以左手拂之。二人似表演"扑蝴蝶"。第三人头戴僧帽,又似为"耍和尚"。第五、六人均村夫装扮。前者挑棍担,上面束有捆物之带索;后者表情憨直,肩扛青竹苗。二人舞步同,像扭秧歌,似是"村田乐"。第七、八人前者表情痴呆,头顶竖一孩儿辫,穿妇女衫裙;后者为之打罗伞,二人似表演"大憨儿",抑或为"乔宅眷"、"乔亲事"。第九、十人前者头套一曲脚额子(按:《事物异门录》称"无顶头巾谓之额子"),足登皂靴,右目眇,似是"瞎判官",后者戴诨裹,村夫装扮,持棍简打之,似为"夹棒"。第十一人戴诨裹,双肩扛一椅子架。第十二人头部奇长,应是"长瓠脸"(原注"长头")。第十三人老头形象,罗帽上插一大花,持一柄巾裹的团扇。簪花与团扇皆为妇女常物,此人身段步伐忸怩作态,似为"装态"。图中的乐队站立伴奏,列于屏风之后,计吹笛者三人,击大鼓者一人,敲小锣者一人,持拍板者一人。屏风布幔塌地,并绘有假门,用来区隔前后场,演员亦出入于其两侧。屏风上还书有"按京师格范舞院体诙谐"字样。(见彩页)

南宋《大傩图》 南宋临安宫廷画院无名氏绘,旧题《大傩图》。绢本。纵六十七点四厘米,横五十九点二厘米。无款,画上有乾隆、嘉庆、宣统三朝玺印。现藏故宫博物院。《大傩图》所描绘的是一支正在行进中表演的宋代舞队。舞队中的十二位艺人,脸部或化妆,或戴面具,着奇异服装。其各式帽子插有花枝,帽子除巾、冠、斗、笠之外,还有带犄角之兽头,农家器具斗、箩、箕之类。手中携着鼓、铃、檀板等乐器,或为扇、帚、花、枝、瓜之属。画中人一个个手舞足蹈,神情诙谐滑稽,似有祈求丰收、驱鬼逐疫之意。(见彩页)

宋代百子游戏图 原载[美]艾莱斯代尔·克莱叶所著《龙的心》一书(Alasdair Clayre《The Heart of The Dragon》,英文版,1984年波士顿出版)。彩色精印。图旁原称"宋朝绘画百子游戏图"(《A Hundred Children at Play》)。原作存处不详。绢质,团扇形扇面,无题署。图中儿童均着宋代服饰。其题材、内容、笔法与南宋临安(杭州)宫廷画院通行的婴戏作品如《玉瑞图》、《秋庭婴戏图》、《百子嬉春图》等极似,人物扮相尤与宝佑年间的

《灯戏图》相仿佛，有可能为南宋后期杭州宫廷画家的作品。图中所绘似宫廷教坊小儿的杂剧表演，三五人组合，扮相滑稽，与《都城纪胜》等文献所载杂剧“每四人或五人为一场”、“大抵全以故事世务为滑稽”相似。其中包括乐舞形成的“艳段”和世俗滑稽题材的“正杂剧”。全图男女小儿计一百人，构成大约六组乐舞、杂剧演出。每组以两三个丑脚为主的居多。以《武林旧事》、《辍耕录》等宋金文献所载杂剧、院本名目考之，包括竹马戏《病爷老》(左上)；《老孤遣旦》、《闹学堂》(或《小闹船》，左中)；《渔家乐》(或《渔父舞》，右上)；《打虎艳》(右中)及公婆与渔父(右下)；宋金合舞(左下)等节目。大抵均为世俗性的歌舞滑稽题材。演出之装束多取自日常服饰和道具(如扇、伞之类)，朴实简便。人物扮相多为粉墨涂面的丑扮。墨染夸张的“乌嘴”更为普遍，属宋金杂剧中处于主角地位的“副净”、“副末”扮相。偶见小儿持“假面”道具，亦为滑稽之形。动物性“假形”的装扮也穿插其间，如竹马、鹤形、虎形等。乐器配置仅用鼓(手鼓)、板、笛，或加锣、钹，未用弦乐。另又有辅助演出统一着装的侍应人员，作双辫、两胁系带背衣、短裤装束。侍应人员或搬取物品，或串演于节目之中。此图展示了南宋杂剧的演出风貌。为宫廷中“童伶”演杂剧提供了重要的佐证。(见彩页)

宋杂剧绢画二幅　均为散册，南宋无名氏绘。其中《眼药酸》图纵二十三点八厘米，横二十四点五厘米。所绘内容与《武林旧事》卷十“官本杂剧段数”载《眼药酸》近似；左侧一人儒生打扮，所携药袋及高桶帽都绘有眼睛，身上也挂着、背着许多画有眼睛的圆形物，右手指向右方一人右眼，为发乔之副净；右侧一人有须，戴软巾，手臂刺花，右手点自己眼睛，手执竹竿，腰插破扇，并书一“浑”字，为副末。另一绢画纵二十四厘米，横二十四点三厘米。图中二角色皆为女扮男，二人互作打拱状。右一人穿对襟衫子，内抹胸，长裤下露红鞋，戴男帽，簪花，腰系罗巾，背插一扇，上书“末色”二字。腰前尚插一木棒，似扑击之“磕瓜”，用以点明角色。左侧一人戴诨裹，披男子外衫，显红衫，抹胸，腰间亦系罗巾、裹腿，身后还有凉帽及一杖，应为副净。此二画形象而生动地反映了南宋杭州杂剧演出的状况，现存北京故宫博物院。(见彩页)



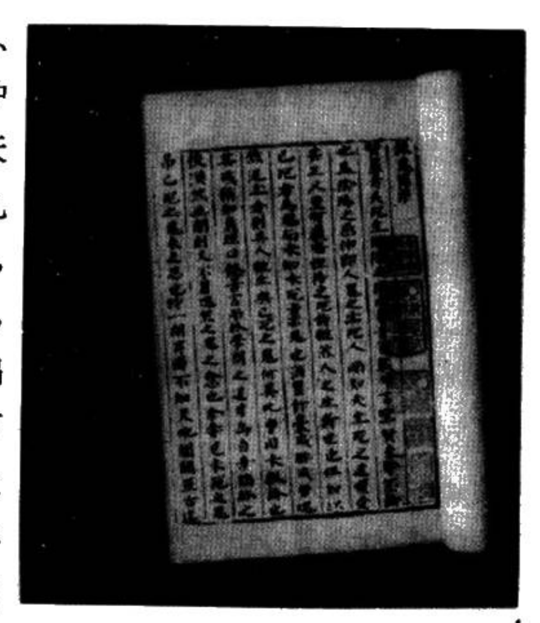
元高則誠都事（明）唐康居國賢首祖師墨蹟跋後

元高明墨迹　高明《跋唐康居国贤首祖师墨迹》，原藏绍兴宝林寺。高明于元至正十四年(1354)赴绍兴游宝林寺，见此“墨迹”写了此短跋并七言长诗一首。短跋对“祖师墨迹”留在宝林寺一事进行考证和品评，全文曰：“贤首祖师此帖，或疑其既在新罗，不当尚留宝林，余谓此无足怪者。夫东武之山尚能自海上越数千里至宝林，祖师真迹独不能复返中土乎？此帖婉秀清润，有晋人风致，盖其智慧内明，万法悟解，故下

笔自然造于妙耳。不然，则彼游方之外者，彼且于世故淡无所著，又安肯拘拘于笔墨畦迳而学为如是之书哉！故退之论高闲之善书而谓若浮屠之人善幻，则吾不知，盖亦疑其非水墨积习所致也。故余于此帖不暇有所论辩，第为之诗以赞其美云。至正十四年冬十月庚子永嘉高明书。”二十世纪二十年代，瑞安林大同(1880——1936)供职杭州时发现此件，并写了发现经过，将高明跋文制版，发表于《温州旅杭同乡会第六届报告录》。林故世后，原作由其子林镜平保藏，“文化大革命”中遗失。手迹复写件(见图)及《报告录》现藏温州市图书馆。

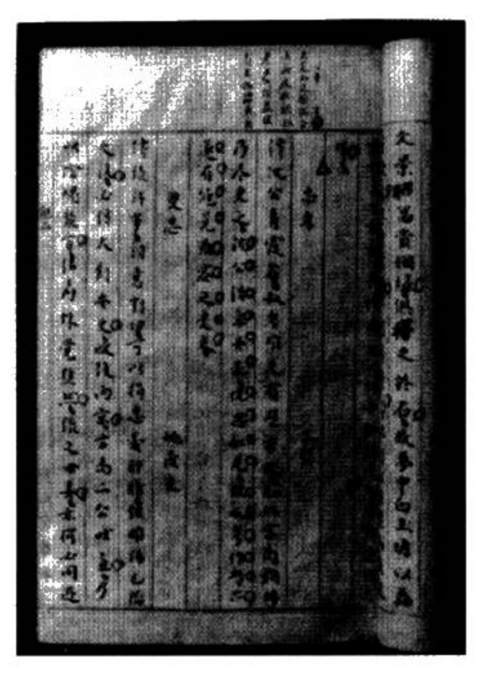
明徐渭青藤书屋 位于绍兴市前观巷大乘弄，明戏曲家徐渭诞生、读书和创作之地。原名“榴花书屋”，为其父徐鏓所置。由小花园、一间明式平屋及前后小天井组成。屋前原植大安石榴树，故曾称“石榴书屋”。平屋分前后二室，前室窗外为一小天井，窗下方形小石池，谓“天池”。池上近北处有一小平桥，桥承以柱，石柱镌有徐渭手书“砥柱中流”。桥上覆以石台，下有一亭。额曰：“天汉分源”，其背题“自在岩”。台下双柱题：“一池金玉如如化，满眼青黄色色真”，背复题“未必玄关别名教，须知书户厚江山”。皆为徐渭手书。后因修建亭台，柱联已无存。天池旁，有徐渭手植青藤一棵，覆盖于天池之上，后毁去，今由后人补植一株。徐渭“青藤”、“天池”之号，即出于此。明末清初著名画家陈洪绶，曾慕名居此，为纪念徐渭，改屋名为“青藤书屋”。此后，屋宇几经易主，数度荒芜，而名迹未废，1963 年 3 月 11 日，列为浙江省省级文物保护单位。

明天一阁抄本《录鬼簿》 全书分上下二卷、续编一卷。元至顺元年(1330)钟嗣成撰，明初贾仲明等续编。《录鬼簿》成书后即有抄本传世。宁波天一阁本二册抄于明嘉靖间，蓝格，绵纸，每半页九行，行二十至三十字不等，楷书，版框高二十厘米，宽二十九厘米，白口，单鱼尾，四周单阑，共六十页，为海内珍本。于早年散出，曾归沈氏抱经楼、孙氏蜗寄庐，书上有“亚东沈氏抱经楼鉴赏图书印”、“五万卷藏书楼”、“授经楼藏书印”、“浙东沈德寿家藏之印”、“鄞蜗寄庐孙氏藏书”诸印。民国三十五年(1946)10 月，孙氏书散，郑振铎见之，即以重金购得，在书上加盖“长乐郑振铎西谛藏书”、“长乐郑氏藏书之印”，并题跋。1958 年，郑坠机遇难，不久，藏书献给文化部，转送北京图书馆。1960 年 2 月，中华书局上海编辑所将此书影印出版。



明《远山堂曲品》、《远山堂剧品》抄稿本 明祁彪佳撰。为竹纸绿格抄稿本。楷书。长二十七厘米、宽十七点四厘米，每页八、九、十行不等，行二十字左右。其《曲品》为明抄本，经作者以墨笔、蓝笔手校凡数过，每于句旁加重点及圈识，画眉亦多标记。《剧品》系清

抄稿本，前原有撰者详目，惜已残失殆尽，无校笔。两书原藏山阴(今绍兴)梅市祁氏后代，于1950年左右与其家所藏书籍陆续流出，1953年被黄裳购得。经黄裳校录，由上海出版公司于1955年以《远山堂曲品剧品校录》书名刊印。原稿已献北京图书馆。



嵊县城隍庙清代《西厢记》等戏曲砖木雕 《西厢记》戏曲砖雕原嵌于庙后殿照壁。雕刻年代存两说，一为康熙八年(1669)，一为嘉庆九年(1804)。计六方十二幅，分二类：一长六十厘米，宽二十六厘米，厚五点二厘米，边框角成曲尺("〻")形，共八幅。另四幅各长四十三厘米，宽三十九厘米，厚七厘米，边框平整。内容为"惊艳"、"酬韵"、"寺警"、"赖婚"、"琴挑"、"待月"、"寄方"、"私合"、"拷红"、"争婚"、"去亭"、"团圆"各折片断。为青砖雕，人物均圆雕，中景花卉系透雕或深雕，背景亭台楼阁等则用深浮雕，层次分明。作品凝重、古朴，人物形神兼备。"文化大革命"中照壁被毁，砖雕亦有破损，现保存于县文物管理委员会。该庙戏雕尚有嘉庆九年(1804)镌刻于戏台横梁上之木雕《长生殿》等，而砖雕《花木兰》、《苏武放羊》、石雕《八仙过海》、《文王访贤》的年代已无从考据。该庙现为省级重点文物保护单位。

绍兴清代老郎殿遗址 清初，绍兴艺人曾以蕺山书院为老郎庙，供奉唐明皇。康熙五十五年(1716)改为书院，老郎庙废。后建绍兴老郎殿，位于三埭街之中街。三埭街为"堕民"集居之地，世代以唱戏为业，据传该殿由钱宝等集资兴建，建造年代不详。总面积约一百四十多平方米，坐南朝北，正门前有三级石阶，进大门为四十多平方米的天井。正殿朱门四扇，旁以木栅，殿呈长方形，阔约十米，进深六米左右，正中有高一米余石筑神台，老郎神彩塑泥像端坐其上。戴老郎盔(唐盔)，穿绣龙红蟒，系玉带，两手搁膝，白面无须。老郎神生日为正月十五。乾隆十七年会稽鲁忠赓《鉴湖竹枝词》云："子弟清音选教坊，玉箫金管度宫商，开元法曲梨园遍，元夜灯花供老郎。"绍兴艺人祀老郎神，自正月十二始，香烛供奉，朝拜极诚，戏班中有违班规者，亦须在老郎神像前点烛罚跪。1954年为建居民食堂，该殿全部拆毁，遗址现已划入绍兴劳动路小学。

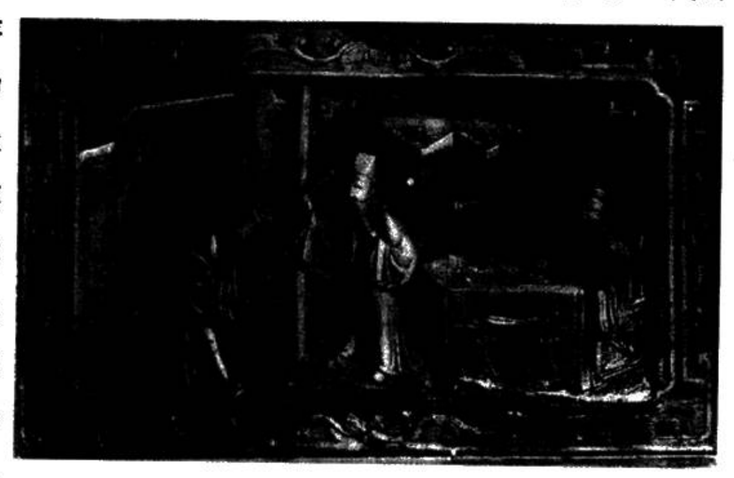
松阳高腔清代手抄本 松阳可重旺村前辈高腔艺人传至清道光年间艺人项运相时，已积手抄本三担箩筐之多。惜多已散失，现幸存之抄本大多用毛边纸、连细纸、松阳土纸，以黑墨自右而左直书，绵纸筋或绵线纸装订。文本中颇多方言土语或俗字，标有曲牌名称。许多唱词句末和句中用朱红笔标注"曲龙"等唱腔符号。松阳县高腔研究室等单位，收集清乾隆以来手抄本四十三卷，计二十九个传统剧目演出本的总纲十七卷、单篇二十六篇。其中有乾隆九年的《拾义记》总纲，缺封面，上下端都已霉损，长二十四点四厘米，宽十

二点五厘米(见左图)。松阳高腔剧团现尚能上演此剧的"阳桥分别"等折子。有道光二十四年金炳监习读本《金印》(见右图),内含《金印》、《卖水记》、《八仙偷桃》三剧的生单篇。长二十四点二厘米,宽十二厘米,前后页次残缺较多。与《金印》抄本同一纸质、年代不详的抄本,有《九世同居》、《双包》、《鹿台》、《父子会》、《拜刀》的五剧合订本生单篇。此外,清抄本还有《琵琶记》总纲,内附盛兴班剧目单和各种符咒;《白兔记》总纲,有"归家"、"说媒"等二十余出;《白兔记》、《双包》、《拾义》、《黑蛇》、《白蛇》五剧合订体生单篇;《贺太平》总纲,《芦花记》总纲等。抄本中除乾隆九年的《拾义记》现存中国艺术研究院戏曲研究所资料室,清末《白兔记》抄本由松阳新岗高腔剧团珍藏外,其余抄本全部收藏在松阳县文化局档案室。





东阳三民宅清代戏曲木雕　在东阳县厦程里乡程氏三民宅内。系程氏祖孙三代所建。祖程光柏首建尊行堂,子程周序续建慎德堂,均在乾隆年间;孙程中治在道光时建慎秀堂。戏雕为樟木质,镂刻于厅堂"牛腿"、衍梁、锁腰板、涤环板等处。以薄浮雕为主,凡露刀痕皆不上漆。用散点透视构图,其格局当地名"雕花体"。戏雕内容为东阳三合班(昆、高、乱)和徽班所演传统剧目,如《拾义记·父子会》(见图)、《金印记·苏秦逼仪》、《牡丹亭·游春劝农》、《宝莲灯·二堂审子》、《珍珠记·米糷敲窗》、《白兔记·出猎》、《芦花记·推车接父》、《珍珠塔·方卿见姑》、《玉蜻蜓》、《麦里藏

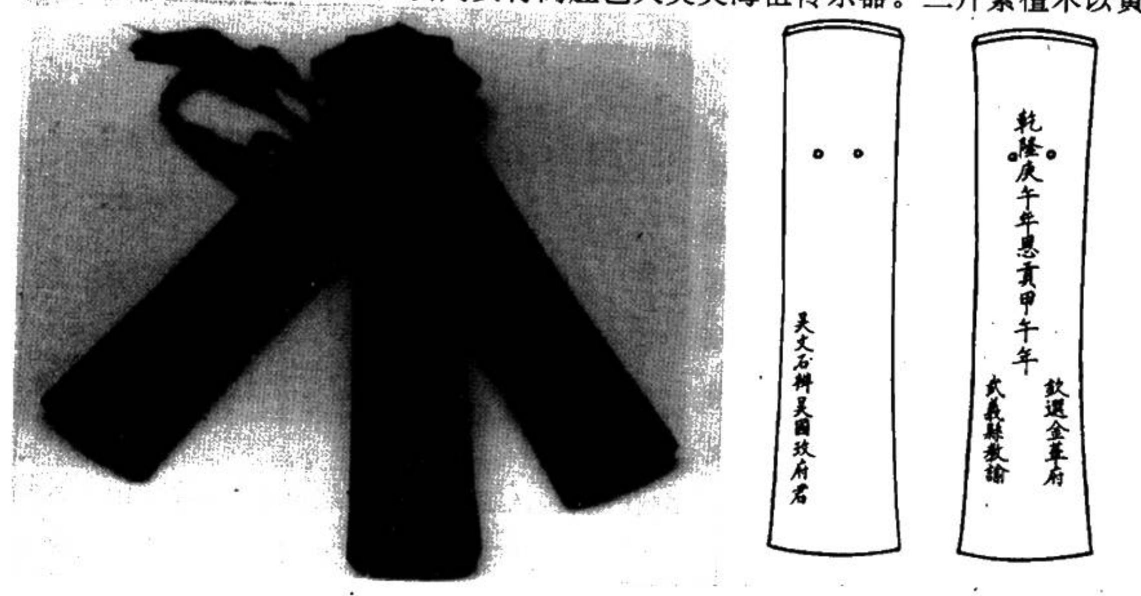


金》、《紫金带》等等，总计约二百多折。尊行堂和慎德堂之雕刻手法相近，粗犷古朴，人物多大头胖体，为一与四之比，服装、盔帽、砌末一一俱全。且有部分简单的景观；如尊行堂戏雕《芦花记・推车接父》中闵子骞戴方巾，穿褶子，着夫子履，其父戴风帽、五绺假须，其后母包头，着对帔、罗裙，及闵弟的小生巾、花褶子均与演出的装扮相似，虽添加了局部房屋、树和推车等景物，仍有舞台纪实感。该堂锁腰板戏雕宽五十四厘米、高二十厘米，涤环板戏雕宽一百五十五厘米，高三十厘米，均围双线边框。“牛腿”上往往一面仅一方戏雕。六年后竣工的慎德堂，主人曾邀十戏班各演三夜，目染雕工。其在扇门腰板等处的戏雕均有锁壳回纹边框，有宽四十



七厘米，高二十六厘米，或宽二十九厘米，高十七厘米，及宽三十六厘米，高十七厘米等数种规格，“牛腿”部分经直线分割，每面最多可容五出戏雕。位于厅堂西侧扇门锁腰板的《金印记・苏秦逼仪》，图中苏秦佯作昂首挺胸状坐于高椅，张仪欲进受阻而被激怒，二公差支棒逼张仪，戏谑之情惟 妙惟肖。位于西北角一“牛腿”下部的《米糷敲窗》，仅雕二人，王金贞手执箪帚，决计深夜闯进书房战战兢兢的身姿，高文举戴冠被迫入赘相府之无奈，均淋漓尽致地跃然画面。慎秀堂雕工刀法细腻，其主人曾令工匠们赴北京、苏州等地察看异乡工艺，使之博撷众采。戏雕人体解剖已基本合乎比例，画面层次分明。因景物描绘偏于繁琐，人物形象不如前二厅突出。但仍是婺剧剧目重要形象资料。此三堂今仍为民宅，对这些戏雕，有“观厅一天，说戏一年”之誉。（见彩页）

松阳清乾隆檀板　松阳县周安村高腔艺人吴关海祖传乐器。三片紫檀木以黄绫条



扎系，呈深紫褐色，板形上下两端宽，中间狭，上下两边缘成凹弧形，正反两块表面纵向中心隆起呈棱脊形。板之外边长二十六点四厘米，中心线长二十六点八厘米。板之上端宽五点二厘米，中部宽四点八厘米，下端宽五点七厘米。上下两块板厚零点六至零点八厘米，中间一块则厚一点二厘米。系带孔径为零点三厘米。上下两块板背面均署有文字，因年久字迹已渗入木质，用清水抹湿，瞬间字迹仍清晰可见。第一块款录“乾隆庚午年(1750)恩贡甲午年钦选金华府武义县教谕”，第二款录“吴文石办吴国玫府君”。查考周安村民国二十一年重修本《吴氏宗谱》：“吴国玫，字文石，号逸山，乳名得生，康熙辛巳年生，康熙已未(应为乙未——编者注)年入泮，终乾隆辛丑年。雍正己酉补禀、乾隆庚午恩贡，甲午钦选金华武义县教谕。”此檀板为清乾隆年间乐器无疑。

龙游志棠东陵侯戏台清代艺人题壁　留于戏台左厢房阑额处，约长一百二十五厘米、宽三十五厘米。以毛笔随意从右向左直书：“乾隆三十五年二月二日集秀班在此一叙沈德文童德华二人　嘉庆四年二月初乙金邑三秀班到此一叙好乐也永砥题　杭城忠清里水陆寺巷内太□在此一叙好乐也。”

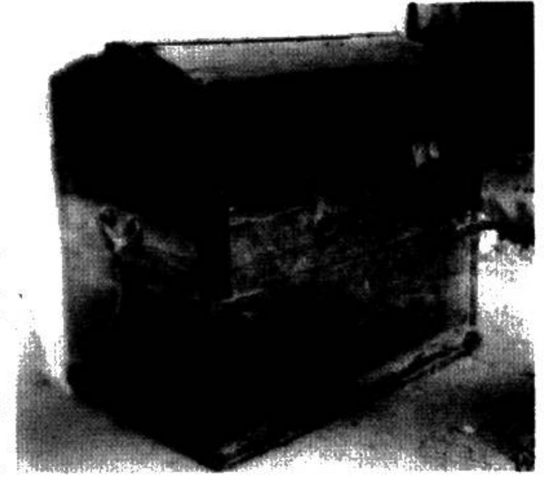
遂昌项氏宗祠戏台清代艺人题壁　发现于遂昌县东乡项氏宗祠戏台右通道左墙，



两处面积均一点二五平方米左右。用毛笔随意书写，较完整可辩认部分有：“乾隆五十年三月众友到此浙班吃药”“乾隆五十四年庆聚班到此”“乾隆壬子年仲春新聚堂到此一叙　三世音　十义　金印　鹦歌太平　三秀英。”有苦叹怜句：“新聚堂中起新班　往外生意尽隆昌　虽然戏都浅孝少　各庄欢扰与嘀量　人生一世田地好　屈属春临应种耕　本该生意统年事　难养儿童欠济粮　自幼习孝梨园艺　难舍此情一派伤　各有父母相拘训　拆散初情割断肠　志歌背亲却妻子　可怜各泪硬散场　遂邑主人叹题。”还有：“乾隆五十七年

五月初九日金玉班到此一叙　头夜演怜珑樟　一色杏花红十里　状元归去马如飞　金玉班”“道光贰年二月十二日秀和班到此一叙　拾义　鹦哥　葵花”“道光拾年闰四月廿二日双合班到此一叙”“道光十二年二月廿七日松邑秀和班到此一叙”“廿七夜芦花记　合珍珠　造府门　韩拾义”“道光十七年二月初九秀和班到此　初九日双魁　夜潘葛　初十日太平”“道光廿一年二月十六日到此一叙　松阳秀和班夜间双袍记　十七日夫人”“光绪卅四年二月初四夜到此　永邑洪春班”“拾肆年又□到此　正月……□珠配　月龙头　祖日退□　美□　水擒　嬉叔　素□文　写书”。此外，自民国十五年起至民国二十八年，先后尚有汤邑大协和班、品兴舞台、柏顺班等戏班的题壁，并记有大量演出剧目。

椒江山滨村高腔班清代戏箱　椒江市章安区梓林乡山滨李宅村委保存。戏箱高九十二厘米、长八十厘米、宽五十六厘米。箱背上部呈弓形，四周上下钉有四厘米宽的铁片，箱板厚三厘米，板缝处另加三厘米宽竹片作防水用。箱面颜色因年久已变黑，箱面似曾有的字迹模糊不清，并有残破。据七十六岁的箱主人李文球回忆：“听上代人说；此戏箱是李士玠太公时所办。”查山滨李宅村道光甲申年(1824)重修之《李氏宗谱》李惠卿条记载，该村高腔班自李惠卿(1703—1771)时开办，其子李士玠等历五代而不绝。李士玠生于乾隆二十年(1755)，卒年不详。故知戏箱为乾隆时所置。



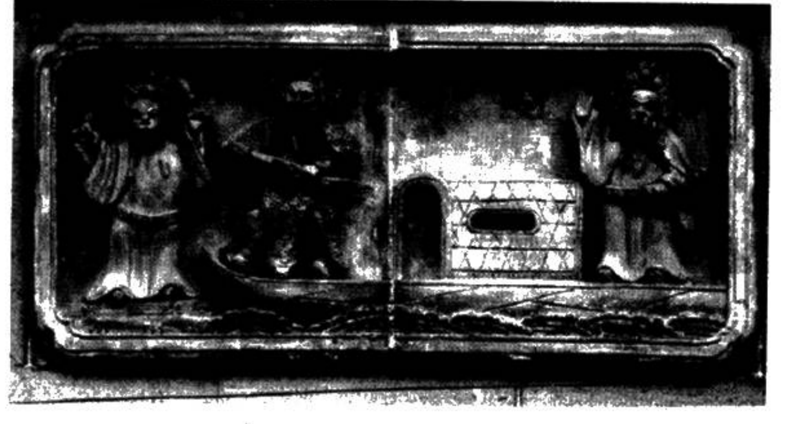
嵊县上江村中欲唐清代戏田碑　共两块，先后立于乾隆五十九年(1794)和乾隆六十年(1795)，内容基本同。各置于该村中欲唐(土地庙)戏台山门东、西二次间，现由四明乡上江村村民委员会管理。乾隆五十九年青石碑高二百零五厘米，宽九十二厘米，厚八厘米，除“戏田碑记”四大字以隶体横刻于碑首外，其余均行书直写。字径二厘米左右，共二十四行，每行四十九字。凡一千一百七十六字。序文十行，计四百十四字。碑因年久已有磨损，个别字迹难辨。原文如下：

尝闻春祈秋报礼有明文是不特有国有家者不可废也即一乡一里何独不然剡东上江村向有赵叶杨滕陈五老姓贤者□以为新春境庙演戏之资惟杂姓无田则照丁歛资亦演戏一台以庆赏元宵是□春祈之意也至於秋报老姓杂姓均无戏田演戏时不论男妇老幼每丁捐钱二十五文共演戏四台历有年矣但当捐歛之候徽持空之者难免嗟悼之声即贤者少□□□讨亦不无奔走口舌之苦所幸村内沙滩枸树可以出息一赖邑庠伯周赵先生于康熙庚寅年为蓬杆与大屋曾讼定界二合村老成立约齐心培□成年不数年见其繁冗茂密众议前后芟削三次共得租价□十余千正虑无人存放适有遇恩尹先生入泮就产

退居上江耕种书读村内诸翁见其公直无私咸推先生为董事存放置产以为秋报之资先生不辞其瘁谨□入慎藏自三十八年起至五十八年止二十余年来置田六十一亩零可得梢价一十余千秋季演戏毋得捐欽而里中男妇老幼无任慛忻感激深幸秋报之无虑矣村内诸长老为述其事以邀序于予勒诸真珉俾后世知斯田之所由来宗□乐尹先生□□克副其任而尤嘉村内诸翁具有知人之识同心一德绝无疑忌而始终尊信先生以共葳厥事故不辞鄙陋而愿为之记也　　经理境下弟子邑庠遇恩　　（以下为捐资者姓名和戏田花号亩分及土名略）　大清乾隆五十九年岁次甲寅南吕土浣　　谷旦　　恩贡王秀春撰

嵊县城隍庙戏台清代艺伶题壁　嵊县文物管理委员会施玉兴发现。题壁位于该戏台侧西山墙，用毛笔随意书写。字迹最高处离地四米，宽约五米，清晰可辨。有纪年者有："嘉庆九年荣华班到处(此)三日五子登科""道光五年四月初二大如意班在此叙好不可也""道光五年安徽大如意班四月初四初六三日内好不可也陈老二""道光五年五月初三安徽大如意班先苦后甜""道光十五年广福班"；无具体纪年者有："大乡音二又来□吃包张(帐)赵儿去救财(赵氏孤儿)　新庆成班会忠光"等。另有对联、字谜、艺人像等。该庙台建于嘉庆九年，荣华班所题亦是同年，应是此处最早的艺伶遗墨。

龙游叶氏建筑群清代戏曲砖雕　坐落龙游县城北二十公里石佛乡三门源村。清道光二十六年(1846)恩贡生叶鹤天(1793——1862)所置。原有五幢，后因兵燹烧毁现存三幢，总体布局呈品字形。为青砖砌成之重檐结构，门额下二十三块戏曲砖雕，每块长五十六厘米、宽二十六厘米，鱼贯而列。砖雕上的戏曲均属婺剧、徽戏，有《回荆州》、《临江会》(见上图)、《雪夜访普》(见下图)等。艺术风格糅合了东阳木雕和徽派砖雕的特点，人物造形头大身小，其比例虽不相称，却惟妙惟肖。如砖雕《雪夜访普》四人物：赵匡胤豁达大度，礼贤下士；侍从耿耿忠心，提灯叩门；赵普喜出望外，催人开门；家人虔诚上前，迎接圣上。场面典型，表现手法颇见功力。





江山二十八都水星殿清代戏台壁画　绘于戏台藻井顶端平面。线条流畅，色彩绚丽，尤重佛青、深褚等色。人物形象栩栩如生，动态逼真。除正中乌龙喷水图案外，四周分二层共二十幅，均为戏曲画面。且大多是昆腔戏，也有高腔、乱弹、徽戏。壁画大小有三种规格，如《僧尼会》（见图）长七十五厘米、宽六十厘米；《增寿图》长一百二十厘米、宽八十五厘米；《渭水河》长九十厘米、宽六十厘米，可辨认的剧目还有《山门卖酒》、《反昭关》、《貂蝉拜月》、《武松打店》、《疯僧扫秦》、《拷打提牢》等。二十八都水星殿戏台建于乾隆五十二年（1787），曾几度修复。壁画约绘于嘉庆年间，道光、咸丰时又加修涂。现因年久失修，壁画已有残损（见彩页）。



清代戏曲家黄燮清之倚晴楼遗址及画稿　倚晴楼坐落海盐城南。原为康熙朝进士杨中讷别墅，道光时阁中晴云阁拆建为倚晴楼。黄燮清曾于此从事戏曲著作，以倚晴楼为题名，撰定《倚晴楼七种曲》等。咸丰十一年（1861），太平军攻克海盐，倚晴楼毁于战火。倚晴楼画稿为清代海盐著名画家李修易所绘，从画稿可窥见倚晴楼之原貌。同治十年（1871）由黄燮清婿冯缵斋集该园幸存精萃重建，易名绮园，园中湖山怪石、古树名花、粉墙、亭园、曲桥、流水，布置得体，曾被誉为浙中第一园。现已列为省级重点文物保护单位。

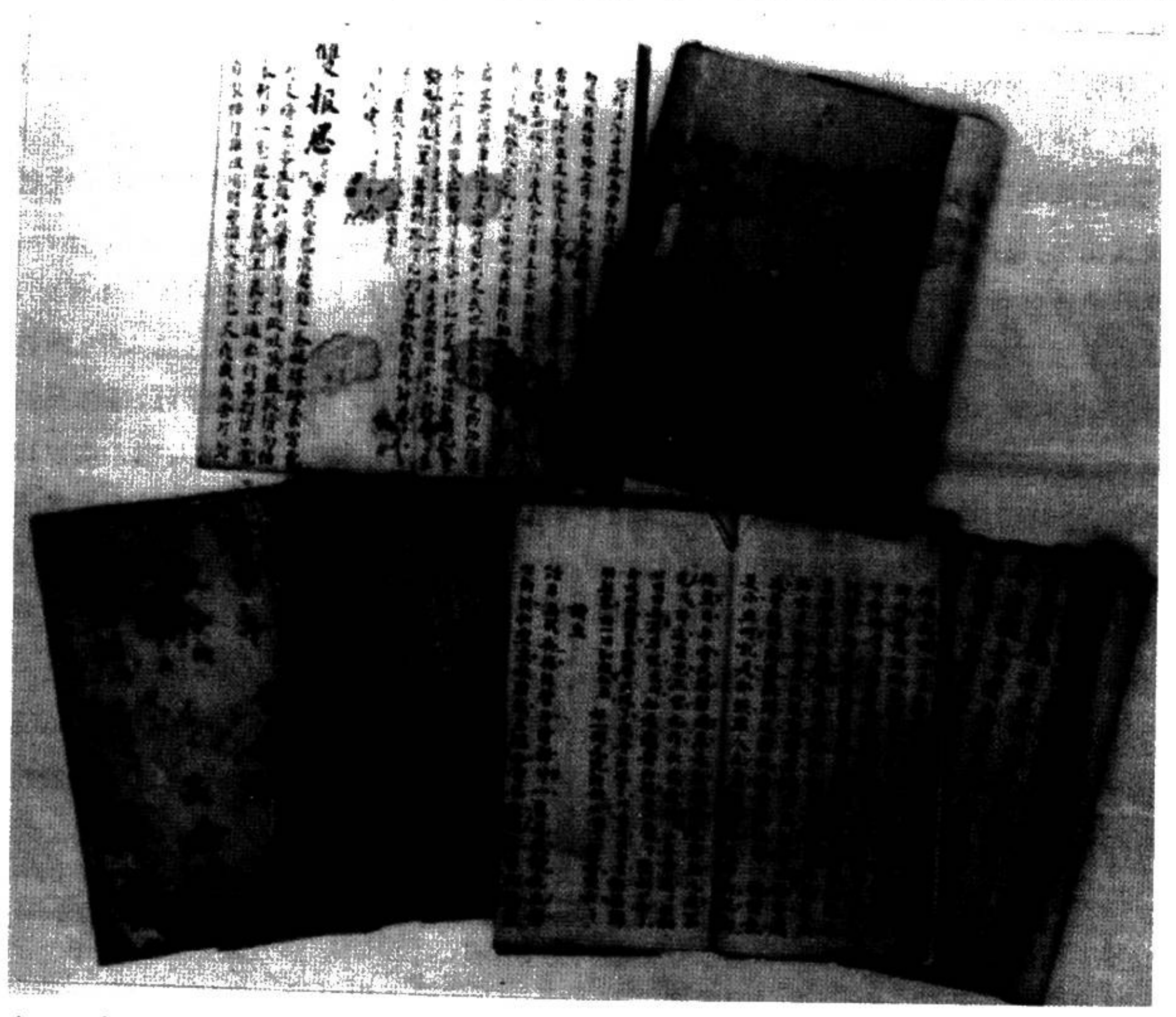


清稿本《复庄今乐府选》　清姚燮编，全书不分卷，计一百九十二册。是一部元、明、清戏曲选集，共四百三十一种（剧）。首末无序跋，有作者眉批和校记，并钤"复庄"朱文小方印。从校记中知，本书定稿于咸丰元年至二年（1851——1852）。成书后未付梨枣，仅此孤本传世。每册首页空白，编记册次，书根亦记册次。正文楷书，抄手不一。蓝格竹纸，版框高十七点五厘米、宽二十六厘



米。每半页十一行，每行二十三字。单鱼尾，鱼尾下题曲目名称和页记，自为起讫。版心下刻“大梅山馆集”五字。附“目录”一册，计十页，为光绪三十年(1904)冯辰元手录，并作《复庄今乐府选总目序》。目录抄写在定海蒙学堂功课表空白处，今原书总目未见，幸赖此抄本以传。姚燮去世不久，大梅山馆藏书陆续散出。光绪间，此书为同郡港口李如山所得，后李氏藏书又辗转流散。中华人民共和国建立后，浙江图书馆访得一百十册，有张宗祥馆长题记。1979年8月，朱鼎煦“别宥斋”藏书捐献给天一阁，其中有《复庄今乐府选》五十六册。此外，北京图书馆还访得二册。“别宥斋”赠书中，另有此书的姚燮手稿本一册，其版式行款与清抄稿本同，内容包括耍词《谐媵》、散曲《春雪新声》，共十八页，为《复庄今乐府选总目》所未录，盖姚氏所选原不只此。

新昌调腔清代手抄本　新昌调腔剧团资料室保存，共二百十八本。均纸面线装订，用毛笔以行楷、正楷直书，大多有曲牌名、科介、蚓号(调腔唱腔之专用符号，状如蚯蚓，故



名)。清·咸丰六年(1856)抄本，封面书有“钟鼓乐之”和“丙辰腊月吉立”，为《凤麟庄》和《双报恩》之单脚本(俗称“拆纲”)。咸丰七年抄本，封面题“双珠球　正生”、“四元庄　正生”等。调腔《双珠球》已失传，此抄本发现，为早期调腔剧目的研究提供了线索。咸丰十年、

同治元年(1862)抄本，剧目为《失罗帕》、《闹幽州》、《教子》和《风林庄》(应作《凤麟庄》)。同治二年抄本所录为西安府尹秦旭《老外》单脚本。光绪十八年(1892)抄本有《汉宫秋·游宫饯别》、《抱妆盒》、《金印记·小别》之总纲，另有《雌雄别》、《磨房串戏》、《出塞》、《跌雪》、《挂玉带》、《打虎》等。《汉宫秋》、《金印记》均在原著基础上有所发展，具有独特风格。封面已缺，无年代可考者，有《还金镯》、《钗钏记》、《关大王独赴单刀会》、《牡丹亭·闹判》等二十五出。老艺人楼相堂所献之《北西厢》抄本年代不详。收"游寺"、"请生"，"赴宴"、"捷报"四出，无"拷红"。还有老艺人方永彬所献之抄本，其中以蓝布为面，上书"唐室遗宗"、"方吉庆堂"等字样，据说是咸丰八年抄本，剧目为《玉钻(簪)记》、《铁观(冠)图》、《背剑》、《抢伞》、《双拜月》、《上路》、《弥陀寺》、《题诗》、《书馆》、《双玉佩》等。光绪二十九年抄本有《斩经堂》、《闹飞云》、《玉蜻蜓》、《六凤缘》、《闹鹿台》、《闹宛城》、《金印记·阳关》、《荆钗记》、《思凡》、《西厢记·游寺》、《龙虎斗》、《彩楼记》、《妆盒》、《琵琶记·扫松》、《铁冠图·别母》、《游龙情》等。其中有些是调腔失传已久的剧目，如《荆钗记》、《彩楼记》、《琵琶记》等。特别是《荆钗记》，破其原著框架，将散见于"大逼"至"时记"(24—35出)之内容，集成"逼嫁"、"差舟"、"投江"、"官亭"、"祭江"五出，别具匠心。

乐清海屿雪弯村清代龙档戏曲木雕　龙档旧称板凳龙，即以饰有戏雕之若干长板凳联成龙身，首尾系龙头龙尾，乃龙灯舞舞具。乐清县柳市区翁垟、海屿、黄华、慎江、象阳、白象等地曾盛行。此龙档制于光绪四年(1878)。档背长的有七十厘米，短的仅五十厘米，阔厚约十二厘米。可联成长十八米共十二节之龙档。插于档背两端的圆雕戏曲人物(即档镶)计三十六套，每座群像高二十三厘米，底座七厘米。档背两面则为戏曲浮雕，每幅高约七厘米，宽十五厘米。龙头龙尾还竖有若干楼阁亭台，亦摆进小型戏曲圆雕人物。均以樟木制作，漆朱红，贴金箔，或绘红、黄、蓝、绿诸色，显得光彩夺目、玲珑剔透。戏雕剧目和人物姿态多取自京剧及永嘉昆剧和瓯剧，如《单刀会》、《断桥》、《岳母刺背》、《甘露寺·招亲》、《郭子义拜亭》等等。《断桥》中白素贞和小青均戴饰有红缨球之道冠，以示仙气。从穿斜襟褶子之小青形态看，显然为男扮。档背至今完好，保存于雪弯村。(见彩页)

江山二十八都水星殿戏台清代艺伶题壁　留于厢房过道板壁处，长约六十厘米，宽三十厘米。以墨自右向左直书："光绪九年三月初一至此一叙　广邑七都三老爷起同新班　新开基大吉利也　初一夜　满堂福　放(访)贤　求寿　初二日　三仙阁　翻天印　豆(斗)三关　初二夜　万寿阁　初三日　碧桃花　初三夜　碧桃花　初四日　双贵图　扶(抚)琴　初四夜　对金钱　武当天　女三战　初五日　绣鸳鸯　初六日　天启图　婴(樱)桃　伏口　沙陀　初六夜　四国齐　初七日　玉麒麟　忠义缘　满门贤"等，为连续七夜连演约二十余出戏的剧目。(见下面上图)



富阳高殿镇清代成戏票 为当事人与戏班签订之演出合约。三张成票时间分别为清光绪九年(1883)五月十三日、光绪十九年三月六日和同年八月廿日。均为宣纸木刻印刷,长约二十四厘米,宽二十三厘米,有框。因年久纸质略泛黄。天眉"官成票"或"成票"字样及直排既定文字为印刷体,隙间墨笔手书高殿镇及合约具体条款,当事人签押等。高殿镇即今富阳县三贤村。光绪九年成票原文如下:



立成戏票张永玉等今有戏日夜贰台洪福班演做面言过每台戏钱三仟文其钱戏毕交足其戏的于五月十三日演起倘若误期另包别班如戏不堪听扣戏金恐口无凭立此戏票为照再批日巳时夜鸡鸣外贴油乙斤盐乙斤米伍拾斤肉腐柴炭菜酒茶叶日夜钱百四十文计开箱脚架则(只)接不送(圈注字为手写) 光绪玖年五月十三日立成票 张永玉 白水根 文会 履仁

另两张成票格式内容基本同,先后由锦秀班、胡阳春班敷演,均有六厘米规整豁口,据称戏毕合约兑现付讫时,由当事人故意撕裂。两张成票今由签押者白友豪之孙白将能妥为保存。

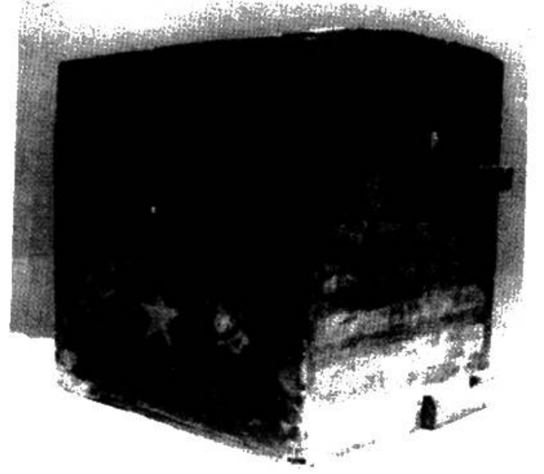
清代宁波栎社瑞光堂匾 长方形中堂悬匾，高七十九厘米，宽一百六十六厘米。黑漆底凹凸刻插金字，上以行楷书“光绪十二年九月吉旦瑞光堂嗣孙乐美敬立”。系栎社沈氏裔孙纪念元末著名戏曲家高明所立，现存宁波市栎社乡文物管理组。元至正十六年至至正二十六年间，高明寓居栎社沈氏楼，撰写《琵琶记》。沈氏楼主人沈頣“以其妙感鬼神，为创瑞光楼旌之。”明嘉靖《宁波府志》亦将瑞光楼载入“古迹”篇。瑞光楼遗址在今宁波市栎社乡星光村。自元至清几经兵燹，光绪十二年重建。为七栋小楼屋，楼屋中堂而立“瑞光堂”匾额。现中堂与西屋倒塌，尚存东屋二楼二底。查《栎社沈氏家谱》，“瑞光堂”匾敬立者沈乐美为沈頣第十八世裔孙。



瑞安十七都柏树村清代演戏抽谷议定额章碑 现存瑞安市阁巷乡柏树村高明小学内。碑高一米，宽六十厘米，正楷直书。内容为地方族长陈旺吉等十九人联名具呈知县事。该地旧章，每年每亩抽谷四斤资演戏之用，“近有图利之辈抑勒索秤，加至十斤余，争端迭见……”“故集众议定为五斤，呈知县批准后立碑以示各地合宜遵守额章”。末署时间为“光绪二十三年七月廿八日”。

《蝴蝶梦》传奇清抄本 明乐清陈一球作，叙庄周废妻事。共三十二出。各曲录书目均未见著录，温州图书馆现藏有清抄本。毛边纸正楷直书，抄本高二十厘米，宽十四点五厘米。仿明代坊间刻本体例，曲文用大字，宾白用小字，双行排列，评点则用括号分隔。正文卷首上题“钟伯敬先生批评”，下署“雁荡非我道人编，孤屿丹丘道人次”。每出末页附有总评。抄本首页有作者“自序”一篇，时间为“庚寅上元后三日余五旬初度”，次页有林增志序一篇，时间则为“崇祯癸酉冬月”，比“自序”早了十七年。抄本附有清施元孚为陈一球所作传记，末有刘之屏跋语。施为道光间人，刘为光绪间人，是否即系刘之屏手抄，尚难断定。





云和县渡蛟村清末戏箱 因年久呈深褐色，

正面有墨迹款录“光绪念伍年　龙邑□□□□。”箱侧有“社稷　十一月六日封”封条残痕。箱高六十三厘米，宽六十八厘米，长五十五厘米。箱盖为拱背形，边高十一厘米，中心高十三点五厘米。左侧有上下二个插销木，为套帽架固定用。此箱原系渡蛟村庙会资产，“文化大革命”中戏具服装全部被烧，现仅存两只空戏箱，由村俱乐部收藏。（见上页右下图）

宁波清末“万工轿”戏雕　为民间婚嫁之花轿，因制作费工数千，故有“万工轿”之誉，亦有“凤辇”之称。此轿体高约二百四十余厘米，底座宽九十一厘米，长一百四十六厘米。选上好樟木、银杏木、花梨木等雕刻后，以朱红漆铺底贴金箔，系当地特有的朱金木雕。四周雕有二百五十余戏曲人物，因题材均取自京剧，故这种戏雕又称“京班体”。剧目有《浣纱记》、《绣襦记》、《铁弓缘》、《辛安驿》、《天水关》以及《八仙过海》、《天官赐福》等。戏雕人物以“吉子雕”（圆雕）为主，间有平板实剔浮雕。大者高约十二点五厘米，小者仅有二点五厘米左右，凡将帅、兵卒均夸张成挺胸突肚状。仕女则以静为主，体态作“S”形。每出戏构图饱满，人物多大于房屋。现藏浙江博物馆。

浦江清代戏曲剪纸薰样　薰样即剪纸艺术之样本；以烟薰后的复样，经民间艺人刀剪雕琢，画面得以复制。薰样大多为毛边纸、桃花纸。浦江戏曲剪纸艺术始于清乾、嘉年间，今可觅之薰样因年久，其年代已无法查考，现大多散见于民间，部分亦由浦江县文化馆珍藏。其题材多取自婺剧剧目，如《珍珠塔》、《断桥》、《空城计》、《桂花亭》、《牡丹对课》等等。画面朴实，线条简练、粗犷，黑白处理大块分明，人物造型虽稚拙，但仍较突出，且均着戏装。经民间艺人的想象，还配以简单的自然景观。如清末流行于乡间的剪纸薰样《牡丹对课》，为不规整形，高约十厘米、宽十七厘米，牡丹女于花草丛中肩挑药篮微回首，颇为俏皮；而吕洞宾则手摇掸拂，悠悠然作调侃状，人物神情都跃然纸上。

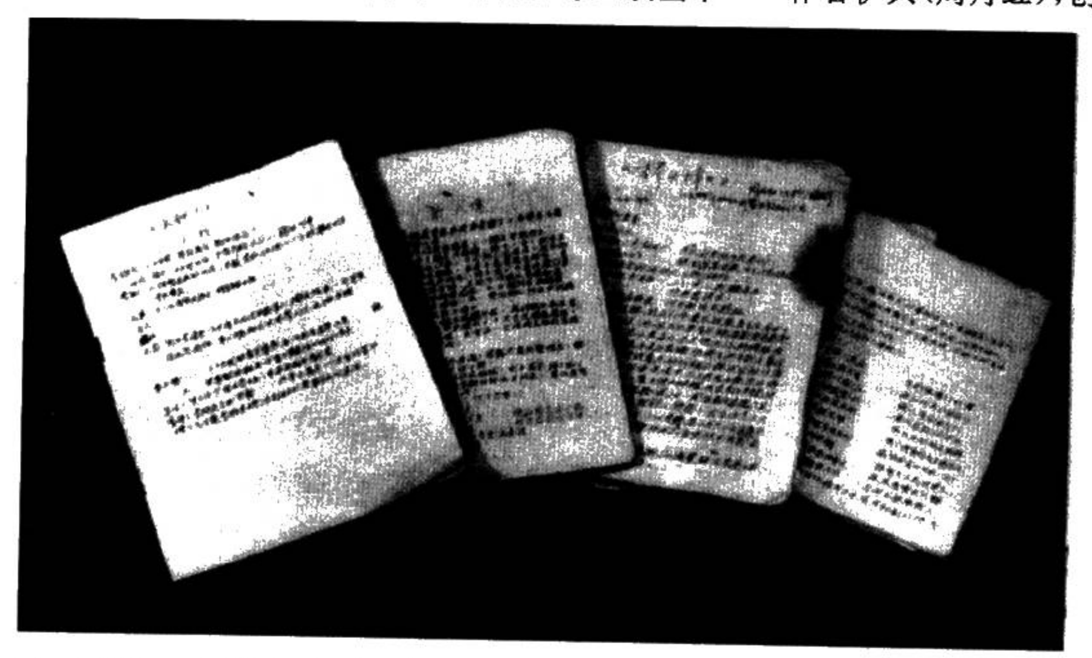


海门抗日时期越剧现代戏《太阳旗下》　海门（现属临海地区）东山中学抗日救亡宣传队陈叔亮编撰，叙抗日义勇军与民众同仇敌忾英勇杀敌事。竖刻油印本，计四十页，高十七厘米，宽十二厘米，为作者自行刻写。桃红色招贴纸封面题剧名及“东中救亡化装宣传队新编绍剧”等，并盖作者阳文“亮”字印章。扉页贴二张演出活动照，且有“东中二次流动剧队在农村”之说明。附注和正文均用新闻纸，自右而左行书竖写，附注起首亦盖阳



文“亮”字印章。第一行剧名《太阳旗下》下署“叔亮试编”。第二行起其九条附注，称该剧仿绍剧（越剧——编者注），剧中母、姐、妹以绍（越）剧习惯唱念，日本兵操国语，其他角色均按台州方言作语言，另有锣鼓记谱符号等。正文约一千八百字，最后署“二七·四·二八夜电灯熄后一小时”，完稿时间为民国二十七年（1938）四月。附注中所述曲谱和场景设计等附件已佚。该剧本现由作者亲属萧远珍藏。

四明山革命根据地越剧现代戏《血钟记》等四演出本 作者伊兵（周丹红），创作于



民国三十二年（1943）至三十四年，曾由浙东行政公署社教队演出。《血钟记》述浙东李敏的革命事迹。《桥头烽火》、《龙溪风云》、《义薄云天》反映浙东人民抗日斗争生活，在四明山一带曾产生过很大影响。《桥头烽火》、《血钟记》抄本高均为二十一厘米，宽十七厘米，前者系钢笔手抄本，较完整；后者一半油印、一半手抄，共二十页，稍有缺页。其余两剧全是油印本。《义薄云天》高九厘米、宽十三厘米，有破损缺页。《龙溪风云》高二十厘米，宽十五厘米，共五十六页。现由浙江省艺术研究所周健尔收藏。剧本基本完整。

报 刊 专 著

浙江有关戏曲的论述和专著，滥觞于唐代。唐乾符年间，范摅（时居绍兴）在《云溪友议》中记录了刘采春等参军戏艺人来浙东演出的情况。北宋，嵊县人姚宽则在《西溪丛话》中对参军戏角色“苍鹘”作了考证。南宋，除著名的《西湖老人繁胜录》、吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》外，尚有岳珂的《桯史》，记录了《二圣环》等宋杂剧的梗概并予以评述。元代前期，周密的《齐东野语》和张炎的《山中白云词》等，分别对宋杂剧和南戏的演出作了记载；后期，钟嗣成的《录鬼簿》则是专门记载元代戏曲作家作品的专著，且有较多的品评。杨维桢的《周月明今乐府序》、《优戏录序》、《沈氏今乐府序》、《叶宋英自度曲谱序》等，充分肯定元曲的价值，重视其社会功效，并提出“文采、音节相济”的主张；陶宗仪的《辍耕录》还对戏曲的起源进行考察，对演员的表演予以评价。降之明代，则大家辈出，著述繁富，有徐渭《南词叙录》、王骥德《曲律》、吕天成《曲品》、祁彪佳《远山堂曲品》、《远山堂剧品》、凌濛初《谭曲杂札》等专论、巨著问世。此外，尚有臧晋叔的《元曲选序》、茅元仪的《批点牡丹亭记序》、王思任的《批点玉茗堂牡丹亭词叙》、卓人月的《新西厢序》等单篇，各有论述。清代的戏曲理论著作，以李渔的《闲情偶寄》为集大成，在戏曲创作、戏曲教学、导演及演出诸方面，均作了系统的研究与总结。余如黄宗羲的《胡子藏院本序》、毛奇龄的《连厢词》、洪升的《长生殿序》、吴仪一的《还魂记或问》、《三妇合评牡丹亭》、俞樾的《余莲村劝善杂剧序》等，各有专评。清末民初，王国维开辟了曲学研究新纪元，所作《宋元戏曲史》，成为戏曲史研究的第一部总结性的巨著。他如夏曾佑的《小说原理》、蒋观云的《中国之演剧界》，洪炳文的《警黄钟自序》等，亦都有过一定影响。二十世纪三十年代至中华人民共和国成立以后，又涌现了一批浙江籍戏剧理论家、研究家，如马廉、董每戡、钱南扬、王季思、马彦祥、郭汉城、伊兵、戴不凡、徐朔方等，他们的专著、专论数量更多，在省内外产生较大的影响。

浙江戏曲作品的刊刻出版，元明两代甚为发达。《元刊杂剧三十种》中，《单刀会》、《三夺槊》、《紫云亭》、《贬夜郎》、《魔合罗》、《霍光鬼谏》、《周公摄政》、《焚儿救母》八种为“古杭新刊”。明代杭州、绍兴、湖州等地书坊，刊刻戏曲作品达三百九十余种（次），如万历三十八年（1610）虎林（杭州）容与堂刻印的《西厢记》、《玉合记》、《幽闺记》、《红拂记》、《琵琶记》五种，均为李卓吾评点本；同年杭州凤起馆书坊刊刻的有《北西厢记》、《南琵琶记》；万历四十

二年山阴(绍兴)朱期鼎香雪居刊印的《新校注古本西厢记》;万历四十三年、四十四年长兴臧氏博古堂先后刻印的《元曲选》前后集;天启、崇祯间吴兴凌氏(凌濛初、凌瀛初、凌汝亨)、闵氏(闵齐伋、闵昭明)两家共刊刻《西厢会真传》、《牡丹亭》、《绣襦记》、《六幻西厢》、《红梨记》、《明珠记》、《红拂记》等十余种朱墨套印本。这些刻本,均为海内善本。清代康熙年间,有仁和(杭州)徐士俊徐氏曲波园刊本《曲波园传奇二种》、慈溪裘琏裘氏绛云居刊本《明翠湖亭四韵事》;乾隆三年(1738)有秀水(嘉兴)张雍敬张氏灵雀轩刻本《醉高歌传奇》;道光间有海盐《倚晴楼七种曲》等。鸦片战争(1840)以后,江南出版中心移向上海,故浙江戏曲书籍出版较少。光绪间有仁和碧声唫馆刊本《风云会》等五种传奇、武林刊本《玉狮堂传奇十种》等。民国十年(1921)有海宁陈氏影印本《曲苑》,收《剧说》等十四种;民国十七年(1928)有海宁王氏校印本《唐宋大曲考》、《宋元戏曲考》等八种。中华人民共和国成立以后,浙江人民出版社、东海文艺出版社等出版机构相继成立,戏曲书刊、报纸更是大量出版,各戏曲机构也刊印过一些专著及大量内部资料汇编,其数量远超前代。其中,如浙江人民出版社出版的昆剧《十五贯》、《西园记》,绍剧《三打白骨精》,越剧《胭脂》、甬剧《两兄弟》、睦剧《南山种麦》;东海文艺出版社出版的越剧《九斤姑娘》、《斗诗亭》、婺剧《黄金印》、《孙膑与庞涓》、《对课》,绍剧《香罗带》,湖剧《麒麟带》;浙江文艺出版社出版的绍剧《于谦》,婺剧《桃子风波》等优秀剧本。此外,还有浙江人民出版社的《都城记胜》、《西湖老人繁胜录》、《戴不凡戏曲研究论文集》、《婺剧音乐·徽戏》和西湖书店的《梦粱录》、《武林旧事》、《陶庵梦忆》等戏曲、笔记专著。《东海》、《戏文》、《文化娱乐》、《剧本选辑》、《艺术研究资料》等杂志,也发表了《关不住的姑娘》、《血泪荡》、《三篙根》、《五女拜寿》、《柳玉娘》等一批剧本和理论研究、评论文章。

西湖老人繁胜录　笔记。作者约为南宋宁宗(1195——1200)时人。署名西湖老人,生平不详。记述南宋都城临安(今杭州)四时节令、风俗、伎艺等。其中“瓦市”条列举当时城内外二十五座瓦市的名称及六十多位男女伎艺人的名字,多数为艺名。瓦市演出的伎艺有史书、御前杂剧、弟子散乐、作场相扑、说经、小说、合生、覆射、踢瓶弄碗、杖头傀儡、悬丝傀儡、使棒作场、舞番乐、水傀儡、影戏、唱赚、诸宫调等。是研究宋代戏曲、曲艺的重要史料。其他所记伎艺与南宋吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》大致相同。因成书早于《梦粱录》及《武林旧事》,所记虽不及这两书详尽,却比两书更珍贵。原书已佚,今存涵芬楼秘笈本,系从《永乐大典》中辑出,现存浙江图书馆。

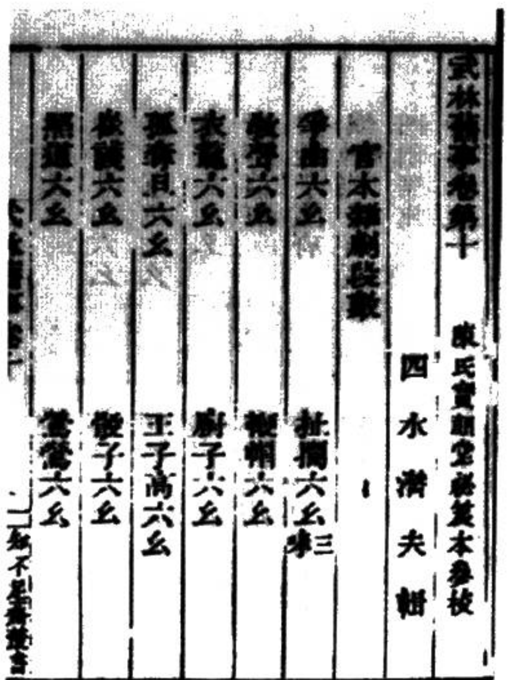
梦粱录　笔记,二十卷。作者吴自牧,南宋钱塘(今杭州)人,生平不详。体例仿《东京梦华录》,记载南宋都城临安(今杭州)风土人情、宫廷礼仪、历代名人以及各种游乐等情况。其中有关戏曲、曲艺的资料颇多,内容虽与《都城纪胜》略同,但所记更为详备。如卷十九“瓦舍”条,记载了瓦舍的由来及城内外十七处瓦舍的名称与地址。“社会”一条,记载了

当时各种伎艺爱好者成立的“社”或“会”，有演杂剧的“绯绿社”、唱赚的“遏云社”等多种。卷二十“妓乐”条，记载了宋杂剧的演出组织——部、甲、班的名称及其演出的一般特点等情况。此外，如“角觝”、“小说讲经史”条，分别记载了相扑、小说、说经、讲史等伎艺的演出情况及艺人的名字。这是研究南宋戏曲、曲艺的重要资料。《梦粱录》的版本较多，以《四库全书》本较通行。存浙江图书馆。

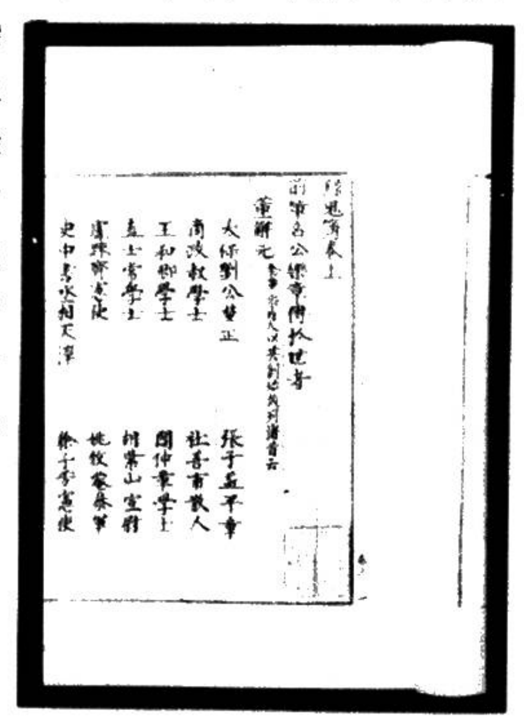
妓樂

散樂傳學教坊十三部唯以雜劇為正色舊教坊有筚篥部大鼓部拍板部色有歌板色琵琶色筝色方響色笙色觱篥色頭管色舞旋色雜劇色參軍等色但色有色長部有部頭上有教坊使副鈐轄都管掌儀範皆是雜流命官其諸部諸色分服紫緋綠三色寬衫兩下各垂黃義襴雜劇部皆諢裹餘皆幞頭帽子更有小兒隊女童採蓮隊其外別有鈞容直人四孟乘馬從駕後

武林旧事　笔记。南宋吴兴人周密撰，周自中年后寓居杭州癸辛街，对于南宋都城杂事，“目睹耳闻，最为真确”。入元后，追忆乾道、淳熙（1165——1189）间旧事，撰成此书。凡朝廷典礼、山川风俗、市肆节物、教坊乐部等，无不备载。该书卷十《官本杂剧段数》共列杂剧名目二百八十个，是现存最丰富的一份宋杂剧节目单。其他如《乾淳教坊乐部》、《诸色伎艺人》两篇，详载了当时宫廷和民间的艺人姓名；《瓦子勾栏》详载了当时民间演剧、弹唱、杂耍的场所，以及《圣节》、《舞队》、《西湖游幸》等史料，对研究中国戏曲发展史，有重要参考价值。《武林旧事》足本凡十卷。明正德间巡按浙江监察御史宋廷佐刊置郡庠本、明嘉靖间杭郡守陈柯翻刻本，均止前六卷，非全帙。1980年7月，西湖书社据清鲍廷博所刻《知不足斋丛书》整理排印的，是较完整的足本。现藏浙江图书馆。

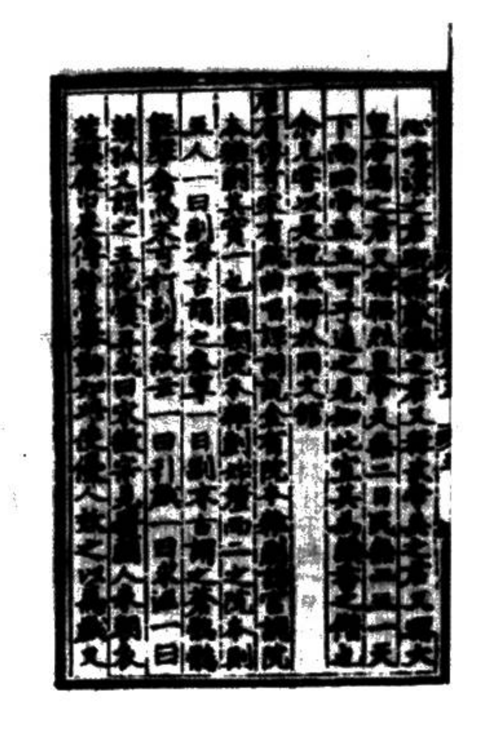

武林舊事卷第十
泗水潛夫輯
官本雜劇段數

录鬼簿（附《录鬼簿续编》）　戏曲论著。元钟嗣成著。共二卷，卷上录社会名流、散曲作家四十余人，以及关汉卿、王实甫、马致远、白朴等杂剧作家五十余人的小传、作品目录；卷下载郑德辉、乔梦符、宫大用



等杂剧作家五十余人小传及作品目录。为元人记载元曲作家作品最重要之史料，极为珍贵。今存有明代的蓝格《说集》抄本、天一阁抄本、孟称舜刊本、清代的尤贞起抄本、曹楝亭刊本等。诸本大同小异，以天一阁本最丰富，内有明贾仲明为关汉卿等八十二人补作的〔凌波仙〕吊词。近人刘世珩、董康、陈乃乾有收录本，王国维、马廉有注本。另有《录鬼簿续编》一卷，明无名氏著，一说贾仲明著。载元末明初杂剧、散曲家罗贯中、钟嗣成、贾仲明等七十二人小传及作品目录。有明抄本，附在天一阁本后。现存浙江图书馆。（见上页下图）





南村辍耕录　笔记。作者陶宗仪，字九成，号南村。黄岩县人，后寓居淞江。生卒年不详，元末明初在世。《辍耕录》多记元代典章制度、元末东南农民起义事迹，以及当时的社会琐闻，有关金、元戏剧的史料亦占一定的篇幅。其中“院本名目”，载金、元院本名目六百九十种，数量远超周密的《武林旧事》所载“官本杂剧段数”。所录院本名目，分为“和曲院本”、“上皇院本”等十一类，对研究宋杂剧、金院本有重要价值；“杂剧曲名”列举了五百多种元杂剧所用北曲曲牌名，是研究元杂剧的重要史料。此外，有关元代女艺人珠帘秀、连枝秀、顺时秀等生平事迹与技艺的记载，可与夏庭芝《青楼集》所录互为参照与补充。《辍耕录》版本很多。现存最早的为明成化五年（1469）华亭彭氏刻本，较通行的有《四库全书》本，藏浙江图书馆。



姚桐壽樂郊私語　　鹽邑志林十七帙

鄭端胤

明黃岡樊維城彙編　　後學姚士粦訂閱

劉祖鍾

余始至州舟過鹿苑廢刹時方凝秋紅樹扶疎隱映敗椽破壁大足供客中吟眺因維楫登覽讀壁間舊記有曾簡肅公羅漢見夢事括蒼吳思齊題其旁曰是法本平等無息亦無敬如何證無生卻來見參政余謂阿羅漢自敬正人不敬參政簡肅

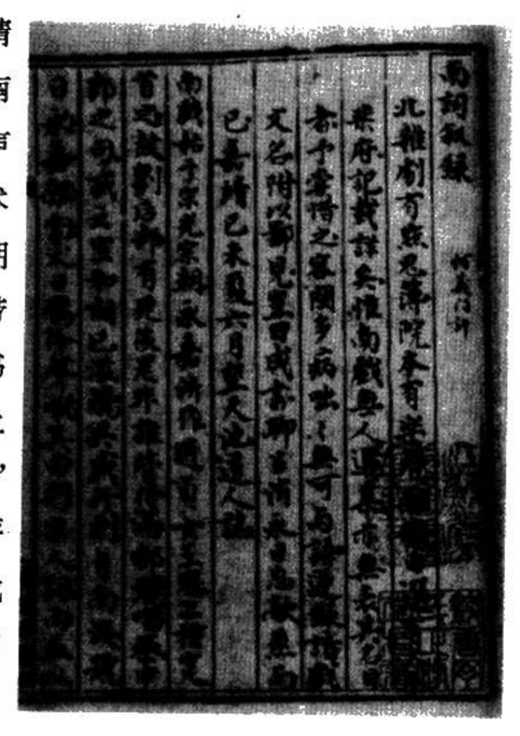
乐郊私语　笔记。元姚桐寿著。桐寿字乐年，睦州（今建德）人。生卒年不详。曾为教授，后解官归里，自号桐江钓叟。至正间旅居海盐，寻访古迹与传说，著成此

书。书中最早指出《豫让吞炭》、《霍光鬼谏》、《敬德不伏老》三种杂剧为杨梓所作；记载了杨梓与贯云石的交往，在音乐上得到贯的传授，并蓄有家乐，以歌南北曲驰名。后有人以为明海盐腔与此有关，如清王士祯《香祖笔记》则说“今世俗所谓海盐腔者，实发于贯酸斋”。此说有待进一步考证。现存有《续百川学海》丁集本、《盐邑志林》本、《四库全书》本等，藏浙江图书馆。

草木子　笔记。作者叶子奇，字世杰，号静斋，龙泉人。生卒年不详，元末明初在世。明洪武十一年(1378)下狱，本书为狱中所写。《草木子》涉及的范围极广，包括天文星躔、律历推步、时政得失、兵荒灾乱以及自然现象、动植物形态等，无所不有。对于戏曲，记载虽稀，却最早提出戏文始于宋代永嘉(今温州)之说，并指出戏曲在宋代称“戏文”，元代则称“南戏”。本书《杂俎篇》云：“俳优戏文始于《王魁》，永嘉人作之。识者曰：若见永嘉人作相，宋当亡。及宋将亡，乃永嘉陈宜中作相。其后元朝，南戏尚盛行，及当乱，北院本特盛，南戏遂绝。”原稿分二十二篇，正德十一年(1516)，他的裔孙叶溥刊行时，改并为八篇，分四卷。现存较早的有《百陵学山》本、《四库全书》本，藏浙江图书馆。

中州音韵　韵书。作者王文璧，明弘治年间吴兴(今湖州市)人，通书史，善音律，隐居乐道，以九十高龄取家藏故本订正而成。全书分十九个韵部。一般认为以元周德清《中原音韵》为底本，参照明乐韶凤等《洪武正韵》，予以补缺、正讹。它与《中原音韵》不同处，除字数有增加外，尚有平声不分阴阳，每字下加义注和音注；义注大多遵《洪武正韵》，音注取反切法。《中州音韵》的刊行，在北曲韵书南曲化方面，迈出了重要的一步。其中反切绝大部分为叶以震《重订中原音韵》及其韵书、曲论所继承和参用。现存版本有上海图书馆钱式嘉题签的明刊本、日本内阁文库明刊本，现藏上海图书馆。

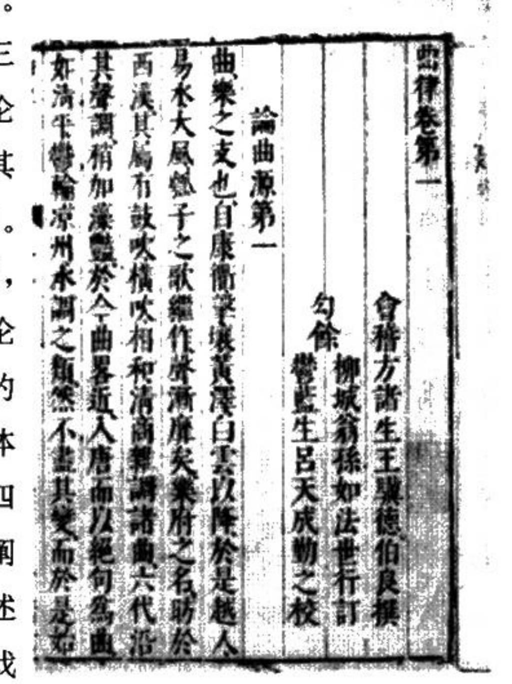
南词叙录　戏曲论著。明徐渭著。自序于嘉靖三十八年(1559)。本书是概论南戏的专著，概述了南戏的源流、发展；阐述了南戏的风格、特色、文辞、声律；简评了某些南戏作家、作品；考释了南戏的部分术语、方言，并附载了“宋元旧篇”戏文六十五种、“本朝(明)”戏文四十八种的名目。是作者通过对浙、闽一带南戏的实地考察并结合当时戏曲创作实践而成。本书一反前人鄙视南戏的观念，肯定南戏在中国戏曲史上的重要地位，赞同民间南戏文词“本色”和声律“可歌”的特色，否定时人对南戏声腔繁衍、发展的非议，批评当时“以时文为南曲”的流弊，表明作者重视民间戏曲、尊重艺术规律的历史观点。它是我国南戏研究的开山之作，也是宋元明清四代专论南戏的唯一著作，


南词叙录

对后世产生深远影响。有何焯(义门)批、补旧抄本,《读曲丛刊》、《曲苑》等据以翻印;后编入《中国古典戏曲论著集成》第三集。现藏浙江图书馆。

少室山房笔丛　笔记。作者胡应麟(1551——1602),字元瑞、胡瑞,号石羊生、少室山人。兰溪人。全书四十八卷,分为《经籍会通》、《丹铅新录》、《艺林学山》等十二部。其中《庄岳委谈》下卷提供了不少可贵的戏曲史料,内容包括戏曲源流、表演、脚色、作家作品以及神话、小说、词话、棋艺、博戏、异闻传说等。他考据了《董西厢》、《王西厢》、《单刀会》、《破窑记》、《西天取经》、《王魁》、《冯京三元记》等剧的故事来源及其得失;有关戏曲的理论也常见诸考据文字之中,如对《西厢记》和《琵琶记》作了比较分析,比作诗中李(白)杜(甫)。各戏曲史著作颇多引用,焦循《剧说》采择尤多。近人任二北将这一部分辑录成《少室山房曲考》一书,收入民国二十九年(1940)中华书局出版的《新曲苑》。所存版本有《少室山房四集》本、《广雅书局丛书》本、《明清笔记丛刊》本等,现藏浙江图书馆。

曲　律　戏曲论著。又名《方诸馆曲律》。明王骥德作。成书于万历三十八年(1610)。后又历时十余年增改才定稿。全书四十章。可分为绪论(第一、二两章)、分论(第三至三十八共三十六章)、杂论(第三十九章分上、下两部分)和附论(第四十章)四个部分。绪论部分阐述“曲”的渊源及其流变大略,并比较南、北曲的风格特征及其形成历史。杂论部分共一百二十二则,系作者十余年间的杂感,涉及戏曲创作法、戏曲历史、戏曲批评和作家作品论等许多问题。附论即《论曲亨屯》一章,表露了作者的某些艺术情趣。分论部分共三十六章,是全书的主体部分,又可分为论“声律”、“修辞”、“曲词”、“戏剧”四个方面:声律论是关于音韵与声乐的理论;修辞论阐述遣字造句、用典谋篇等修辞技巧问题;曲词论阐述散曲、剧曲创作中有关曲体、间架、意境诸问题;剧戏论专论戏剧创作方法,其中“论剧戏”从结构、剪裁、音律、文辞等不同角度对戏曲创作提出全面要求,并以“词格俱妙”,“可演可传”作为戏曲创作的标准,其余各章则分别论述有关戏曲宾白、科诨、人物塑造等许多重要问题。由于《曲律》全书门类详备、论述全面、组织严密、自成体系,因而不但在明代独树一帜,而且成为中国戏曲理论批评史上重要的戏剧学著作之一。今存主要版本有明天启四年(1624)原刻本和清道光间钱熙祚辑《指海》本。中国戏剧出版社《中国古典戏曲论著集成》本,系以《指海》本为底本而据明刊本校补;陈多、叶长海校注《王骥德曲律》本则以明天启原刻本为底本,并从清康熙间明版重印本补入天启五年冯梦龙写的《曲律叙》。现藏浙江图书馆。


曲律卷第一
會稽方諸生王驥德伯良撰
柳城翁孫如法世行訂
勾餘鬱藍生呂天成勤之校
論曲源第一
曲樂之支也自康衢擊壤黃澤白雲以降於是越人
易水大風瓠子之歌繼作濫觴靡矣樂府之名昉於
西漢其屬有鼓吹橫吹相和清商雜調諸曲六代沿
其聲調稍加藻豔於今曲略近入唐而以絕句爲曲
如清平鬱輪涼州水調之類然不盡其變而於是始

校注古本西厢　戏曲校注本。明王骥德编著。首次对《西厢记》作了细密的注释。全书共注释二百六十条。几乎每曲必注。不但引证了二百一十二种书籍，而且专访了王实甫故地，足见校注者涉猎之广，用功之深。此外，该书前有例言三十六则，后有评语十六则，并附二十二种有关材料以及《王实甫丝竹芙蓉亭剧点绛唇词》一套，涉及崔莺莺本事、元稹生平、咏唱崔莺莺故事的词曲、《西厢记》作者考证等，资料广泛、详备。该书是《西厢记》研究、评注方面最早的专著，为此后的各种《西厢记》注释奠定了坚实的基础。有万历甲寅(1614)香雪居原刊本传世。署为“元大都王实甫编，明会稽方诸生校注，山阴徐渭附解，吴江词隐生(沈璟)评，古虞谢伯美，山阴朱朝鼎同校。”现藏浙江图书馆。

古名家杂剧　元明杂剧选集。明陈与郊编。万历十七年(1589)成书。据《汇刻书目》，凡八集，收杂剧作品四十种；又《新续古名家杂剧》五集，收二十种。全书现已散失。现《脉望馆钞校本古今杂剧》中存五十五种，北京图书馆、南京图书馆藏十三种，除去重复的三种，实存六十五种。其中有的未见于《汇刻书目》，也有虽见记载却还没有发现的十三种。全书所收作品，至少有七十八种或更多一些。内容包括元代关汉卿、王实甫、马致远、白朴等一批作家作品以及元明无名氏的杂剧作品；有些是仅存孤本，如《汉钟离度脱蓝采和》、《忠义士豫让吞炭》等，极为珍贵。现存六十五种，都已收入《古本戏曲丛刊》四集影印出版。现藏浙江图书馆。

元曲选　一名《元人百种曲》，明臧懋循编。为元杂剧剧本选集，收杂剧作品一百种，绝大多数为元人作品，少量为元明之际作者所作。原书曾编为十集，前五集(甲集至戊集)刊于明万历四十三年(1615)，后五集(己集至癸集)刊于次年。每集十卷，收剧十种。每剧各折之后，附有“音释”。首载臧懋循自序二篇。其选剧的准则，是从当时所存大批作品中，“摘其佳者若干”、“以尽元曲之妙”，使后世作者“知有所取则”(见《元曲选序》)。现今传世的一百六十余种元杂剧，《元曲选》所选占近三分之二，而且多是元人杂剧的精华。臧懋循在编选本书过程中，曾对作品有所改订，他不仅取各种版本“参伍校订”(《元曲选序》)，而且还删抹繁芜，“其不合作者，即以己意改之”(《负苞堂集·答谢在杭》)，对此，后人有非议，亦有肯定者。现存最早的刊本有明万历三十三、三十四年吴兴臧氏博古堂刊本，近世有民国七年(1918)商务印书馆据明博古堂刊影印本、民国二十五年世界书局排印本等多种版本。1958年中华书局据世界书局版重印本，为现今最流行的版本。现藏浙江图书馆。


元曲選序
今南曲盛行於世
人自謂作者而不知其去
元人遠也元以曲取士
十有二科而關漢卿輩

顾曲杂言　戏曲论著。明沈德符著。沈作有笔记《万历野获编》，记录所见所闻朝野

轶事、山川人物，内容丰富，后人辑录其中有关戏曲、乐舞、小说等方面的条目二十三则，编为本书。关于明代戏曲作家作品的评述是书中的一个主要内容，如“邱文庄填词”、“填词名手”、“填词有他集”、“张伯起传奇”、“梁伯龙传奇”、“《昙花记》”、“《白练裙》”等。其讲说掌故，议论得失，较为公允，如批评沈璟“恪守词家三尺”、“可称曲中申、韩，然词之堪入选者鲜”；说汤显祖“《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减价，奈不谙曲谱，用韵多任意处，乃才情自足不朽也”。《万历野获编》中还有些和戏曲有关的条目未被收入，如“伶人称字”、“教坊官一品服”、“优人讽时事”、“禁中演戏”等。《顾曲杂言》有清乾隆四十年(1775)《砚云甲编》等多种刊本，后编入《中国古典戏曲论著集成》第四集。


顧曲雜言

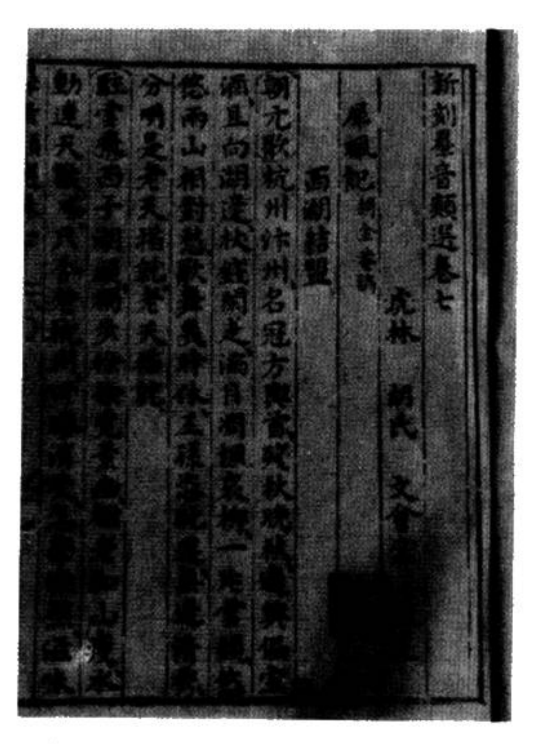
秀水沈德符景倩著

藏浙江图书馆。

曲　品　戏曲论著。明吕天成著。初稿写于万历三十年(1602)，万历三十八年(1610)重加更订，万历四十一年又作过一次增补。共二卷，以品评形式评论南戏、传奇作家和作品。上卷品评南戏、传奇作家九十五人，散曲作家二十五人；下卷品评南戏、传奇作品二百十二种。凡是明代嘉靖以前的南戏或传奇作家、作品，均分为神、妙、能、具四品，称为“旧传奇品”；隆庆、万历以来的传奇作家、作品，分为上上、上中、上下、中上、中中、中下、下上、下中、下下九品，称为“新传奇品”。《曲品》是我国头一部品评戏曲作品的专著，也是现存最早的一部传奇作家的略传和目录，可以从中了解到许多不见于他书记载的作家生平和已佚作品的内容，提供了丰富而珍贵的戏曲史研究资料。《曲品》在评论戏曲作家、作品中，还提出一些值得重视的有关情节、关目、词采、音律等方面的戏曲理论见解。《曲品》原有明万历间刻本，已佚。现存有暖红室刻本、吴梅校本、《曲苑》本、《重订曲苑》本、《增补曲苑》本、《中国古典戏曲论著集成》第六集所收本等多种。万历四十一年增补本，今存清乾隆五十六年(1791)杨志鸿过录本。浙江图书馆藏有民国七年(1918)北京大学铅印本。


曲品自敘

群音类选　戏曲散出选集。明胡文焕编。编于万历二十年(1592)左右，全书分官腔、



诸腔、北腔、清腔四大类。“官腔”为昆曲，二十六卷，前五卷已佚；“诸腔”指弋阳、青阳、太平、四平等声腔，四卷；“北腔”辑杂剧及北曲散套，六卷，二、三卷已佚；“清腔”即清唱曲，八卷。此外，尚有《群音□选》（缺字疑为“补”或“续”字）共四十六卷。全书现存一百五十七种戏曲作品散出，其中昆曲数量占二分之一以上，说明当时最为流行。《群音类选》是明代辑录元明杂剧、传奇散出最丰富的选本，使不少已散佚的南戏、传奇籍此书得以让后人了解其内容之梗概。同时，由于编者选录的均是当时舞台上流行剧目中的优秀单折，从中可以了解明万历年间剧坛的盛况，实为研究中国戏曲史珍贵资料。此外，对于考证一些剧本的写作时代，了解作家的活动时间，都有所帮助。全书已无完帙，中华书局 1980 年影印本，系将南京图书馆和首都图书馆的两部残篇合并校刊辑成，现藏浙江图书馆。

南音三籁　散曲、戏曲选集。明末凌濛初编。凡四卷，包括散曲二卷，戏曲二卷。将所选元明两代传奇一百三十二出、散套九十七套、小令二十七支，以天籁、地籁、人籁三等为品评，故名。凡古质自然、行家本色者，品为“天籁”；凡俊逸有思、时露质地者，品为“地籁”；凡粉饰藻缋、沿袭靡词者，虽名重词流，声传里耳，概谓之“人籁”。体现了作者重“本色”，轻“骈丽”的观点，他以此为准绳，品评作品，臧否人物。卷首附有《谭曲杂札》，有关崇尚当行本色，反对藻丽及填塞学问的见解，可与本书品评互为发明。《南音三籁》有明末原刊本、康熙七年（1668）袁园客增订重刻本。1983 年，上海古籍书店将几种版本参照影印出版，现藏浙江图书馆。

谭曲杂札　戏曲论著。明凌濛初撰。原书未见单刻行世，只附刊于凌氏评选的曲集《南音三籁》卷首。全书仅十七则，分论《荆》、《刘》、《拜》、《杀》及《红梨》、《明珠》、《玉环》、《南西厢》、《蕉帕》诸剧；品评梁辰鱼、张凤翼、汤显祖、沈璟、臧晋叔诸家，兼及尾声、搭架、宾白等。其论曲以本色、当行为主，故极力推崇元曲，对梁辰鱼一派以“工丽”为宗者，深加谴责。肯定沈璟提倡戏曲声律，但又不满其矫揉作风。称赞汤显祖“颇能模仿元人，运以俏

思，尽有酷肖处”，又尖锐批评其“填词不谐，用韵庞杂”。此外，对情节、宾白等亦有独到见解。所以大多能切中时弊，在晚明曲论中独树一帜，为清焦循《剧说》、李调元《雨村曲话》所引用。《南音三籁》今存明刊本和康熙间重订本等。重订本所载之《谭曲杂札》，现收入《中国古典戏曲论著集成》第四集，现藏浙江图书馆。

崔莺莺待月西厢记　戏曲剧本。明凌濛初校刻。用朱墨两色套印。全剧分五本二十一折，前四本标王实甫撰，后一本称《续西厢记》，标关汉卿作。其校注和评语分别附于每一本之后，称之为《第一本解证》、《第二本解证》等，合称《五本解证》。卷端列有周宪王本的关目，并在《凡例》中说：“此刻悉遵周宪王之本，一字不易置增损，即有一二凿然当改者，亦但明注上方，以备参考，至本文不敢不仍旧也。”周宪王本至今未发现。卷端还列有日新堂本五卷的目录《焚香拜月》、《冰弦写恨》、《诗句传情》、《雨云幽会》和《天赐团圆》。该目录与弘治岳刻本全同。凌濛初本被翻刻、影印很多。民国五年(1916)贵池刘世珩暖红室《汇刻传奇》列为第二种重刊，刘氏另有《汇刻传奇》本。民国十六年上海扫叶山房将《汇刻传奇》本影印，日本东京文求堂又据扫叶山房本翻印。1959年收入《元曲选外编》，现藏浙江图书馆。

古今名剧合选　《新镌古今名剧柳枝集》和《新镌古今名剧酹江集》的合称。明孟称舜编选、评点。《柳枝集》二十六卷，收元明杂剧二十六种(内含孟称舜本人作品四种)，内容、风格以“婉丽”者为主，类近宋人柳永“杨柳岸晓风残月”(〔雨霖铃〕)诸词，故以《柳枝集》为名；《酹江集》三十卷(附元钟嗣成《录鬼簿》一卷)，收元明杂剧三十种，内容、风格以“雄爽”者为主，类近宋人苏轼“一樽还酹江月”(〔念奴娇〕)诸词，故以《酹江集》为名。书中有编者眉批、夹批六百余条和写明崇祯六年(1633)的题序，是了解孟称舜戏曲见解的重要材料。孟称舜选剧的标准，是“以辞足达情者为最，而协律者次之，可演之台上，亦可置之案头。”(《古今名剧合选序》)即兼顾剧本的文学性和舞台性，强调文辞重于格律，文辞又需以能表达“性情”者为佳。《新镌古今名剧柳枝集》、《新镌古今名剧酹江集》有

明崇祯刊本，藏北京图书馆；1958年出版《古本戏曲丛刊》四集据此合辑影印，合称《古今名剧合选》，藏浙江图书馆。

盛明杂剧　明杂剧选集。明末沈泰编。沈泰，字林宗，别署西湖福次居主人，钱塘(今杭州)人。生卒年不详。书原分初、二两集，每集各收杂剧三十种，后合编为一集。所收大都是明嘉靖以后重要作家的作品，如徐渭的《四声猿》、康海《中山狼》、陈与郊的《昭君出塞》、孟称舜的《桃花人面》等，为研究明杂剧的重要资料。编者在“凡例”中提出选剧的标准是“快事、韵事、奇绝、趣绝”。所选作品，着重“出风入雅，戛玉锵金”“偶收鄙秽”、“旁及诙谐”。初集有张元征、徐翙、程羽文三人的序各一篇，二集有袁于令的序一篇。这些序言以及沈泰、王世懋、汪槱、黄之尧等的眉批，都时有精见。有《诵芬室丛刊二编》本，浙江图书馆收藏。中国戏剧出版社1958年据以影印出版。


古也。雖唐宋代有之。
牙牴有詞無曲。浸淫至勝國而始盛。
一開諸子、擅美一時。今考其爵里歲
沒不傳。此豈詞林不朽事。弇州云、詞
而樂府亡。曲興而

苏门啸　杂剧剧本选。明傅一臣作。原题“西冷野史无枝甫填词，槜李雁道人仙上评阅”。因作成于姑苏(今苏州)，故名《苏门啸》。前有崇祯壬午(1642)金堡、胡麟生、汪大年等序。共收傅所作十二个杂剧：《人鬼夫妻》，叙崔兴哥、吴兴娘事；《死生仇报》，叙满议重婚，为亡妻索命事；《没头疑案》，叙程朝奉遇无头妇，王通判雪不明冤事；《买笑局金》，叙沈将仕好赌溺色，为郑、李二人所骗事；《智赚还珠》，叙汪侠仙姬人回风为洞庭盗柯陈所劫，设计赚还事；《义妾存孤》，叙张福娘贞守事；《钿盒奇姻》，演权次卿购得钿盒，冒亲认姑得配徐素娥事；《截舌公招》，叙奸尼设计陷害庾瑶枝，反为瑶枝丈夫独孤彬计杀事；《卖情扎囤》，叙赵县君、吴宣教事；《贤翁激婿》，叙姚墀荒淫纵欲，妻翁设计相激事；《错调合璧》，叙贾闰娘死而复生得配绳武事；《蟾蜍佳偶》，叙凤来仪、杨寿妆婚姻事。内容均取材于凌濛初之初、二刻《拍案惊奇》，为都市生活中的奇闻异事。现存明崇祯年间刊本，浙江图书馆收藏。

衡曲麈谭　戏曲论著。明杭州人张楚叔著。张生卒年不详，约明崇祯初在世。此书原附载于张楚叔与其弟张旭初合辑之《吴骚合编》卷首。凡一卷，包括《填词训》、《作家偶评》、《曲谱辨》、《情痴寤言》四章。这是一部曲词创作论，强调曲词之作本乎自然，吟咏性情，反对雕琢虚伪。其中《情痴寤言》章，阐述了心、声相应之曲，可以“穿金石，动天地”、“死可以生、生可以死”。所论与汤显祖《牡丹亭记题词》一脉相承。《作家偶评》简要地评介作家所作之词曲，推许王实甫《西厢记》、高则诚《琵琶记》、汤显祖《玉茗堂四梦》等名家名作，尤以《牡丹亭》剧为最，称其“上薄风、骚，下套屈、宋，可与实甫《西厢》交胜。”除《吴骚合编》

附刻本外，今通行的尚有《读曲丛刊》本、《曲苑》本、《重订曲苑》本、《增订曲苑》本、《中国古典戏曲论著集成》本，浙江图书馆均有收藏。

远山堂曲品　戏曲论著。明末祁彪佳著。为品评传奇作品的专著（内《西厢》、《西游》、《凌云》三记则为杂剧）。受吕天成《曲品》启发，按吕《品》扩展而成，全稿已佚，现存残稿，尚品评作品四百六十七种。对所评传奇，分为妙、雅、逸、艳、能、具六品；又有杂调一类，专评弋阳腔剧本。其中，妙品已佚，雅品存残稿三十一种，逸品二十六种，艳品二十种，能品二百十七种，具品一百二十七种，杂调四十六种。对所收各剧，均有简短评语。《远山堂曲品》对所品传奇，搜罗宏富，数量为吕天成《曲品》的两倍多，居明人著录传奇之首。今存明远山堂蓝格残稿本、明启元社黑格抄本、黄裳《远山堂明曲品剧品校录》本、《中国古典戏曲论著集成》第六集所收本。浙江图书馆收藏。

远山堂剧品　戏曲论著。明末祁彪佳著。是明人著录、品评明杂剧作品的唯一专书。体例同《远山堂曲品》，对所评杂剧，分为六品。计：妙品二十四种，雅品九十种，逸品二十八种，共二百四十二种。作者评剧观点和方法，亦接近其《远山堂曲品》。有明远山堂蓝格原稿本、黄裳《远山堂明曲品剧品校录》本、《中国古典戏曲论著集成》第六集所收本。浙江图书馆收藏。

祁忠敏公日记　笔记。作者祁彪佳。不分卷，分订十六册。中华民国二十六年（1937）八月，绍兴县修志委员会校刊。前有王思任（季重）《明巡抚应天等处都察院右佥都御史补公纪年谱》。《日记》起自明崇祯四年（1631）秋冬，讫于清顺治二年乙酉（1645）六月，全书分《涉北程言》、《栖北冗言》、《役南琐记》、《巡吴省录》、《归南快录》、《山居拙录》、《自鉴录》、《己卯弃录》、《感慕录》、《壬午日历》、《癸未日历》、《甲申日历》、《己酉日历》等子目，大都分记一年之事。主要记录三十岁时入京都考授福建御史（未到任）和巡抚苏松，后归里，至自沉寓园池中前的一段经历。记载了自北京南下至苏松、杭州、绍兴诸地各官僚缙绅家的观剧情况。所观演出传奇达八九十种。其中很多剧目见于毛晋《六十种曲》，另有不少罕见之戏，如《白梅记》、《绿袍记》等，都是不见著录的无名氏剧作。1982年杭州古旧书店据民国二十六年校刊本复制，浙江省艺术研究所有藏本。


陶庵夢憶卷六
山陰　張岱　宗子撰
彭天錫串戲
彭天錫串戲妙天下然齣齣皆有傳頭未嘗一字杜撰
曾以一齣戲延其人至家費數十金者家業十萬緣手
而盡三春多在西湖曾五至紹興到余家串戲五六十
場而窮其技不盡天錫多扮丑淨千古之姦雄佞倖經
天錫之心肝而愈狠借天錫之面目而愈刁出天錫之
口角而愈險設身處地恐紂之惡不如是之甚也

陶庵梦忆　笔记。明张岱著。凡八卷一百二十七则。系作者晚年所写的回忆录，较多地反映了浙东一带明末的社会风貌。中有不少篇幅记录了当时的戏曲活动情景，大致可分为两类：一是有关演

剧活动的记录，如《不系园》、《金山夜战》、《目连戏》、《严助庙》、《阮园海戏》、《朱云峡女戏》、《虎丘中秋夜》等。二是有关场上艺术的记录，如《朱楚生》、《彭天锡串戏》、《刘晖吉女戏》等。此外，《张氏声妓》还记录了张岱一家自他祖父以来先后办过的六个家班的情形，列举了各个家班的主要演员的名字；《祁止祥癖》，介绍祁彪佳的从兄祁豸佳家乐的一些情况；《冰山记》，记述张岱修改传奇《冰山记》，一夜写曲七出的经过；《过剑门》，写张岱教戏认真，戏童到其家称“过剑门”。现有《粤雅堂丛书》本，《砚云甲编》本、西湖书社本。浙江图书馆收藏。

六幻西厢　也称《会真六幻》。戏曲剧本总集。明崇祯十三年(1640)乌程(今吴兴)闵齐伋编刻。共收唐元稹《会真记》、金《董解元西厢记》、元王实甫《西厢记》四卷、元关汉卿《续西厢记》一卷、明李日华《南西厢记》、明陆采《南西厢记》等六种。其中《会真记》为小说，《董西厢》为诸宫调。闵齐伋分别称它们为《幻因》、《挡幻》、《剧幻》、《赓幻》、《更幻》、《幻住》，故名。“幻因”是指《会真记》为这一爱情故事之源；“挡幻”是指用挡弹词(即诸宫调)形式写成；“剧幻”是指用杂剧形式写成；“赓幻”是指前剧的续写；“更幻”是指对杂剧的更改；“幻住”是编刻者表示以此为止，不再收别的同类作品了。书末附有闵齐伋所作考证《五剧笺疑》。有崇祯十三年(1640)刻本、清末《暖红室汇刻西厢记》本，后者为浙江图书馆收藏。



新传奇品　戏曲目录专著。清高奕著。约成书于康熙年间。继吕天成《曲品》而作。著录了明代及明末清初二十七家的传奇作品，共二百零九种，除单本《蕉帕记》见于增补《曲品》外，其余都不与《曲品》重复，可补《曲品》之不足。其体例是“考其姓氏，细加评定，识以一二语”。评语虽简，但所录曲家全是江浙人，尤其是囊括了整个苏州派曲家。他们的剧作大部分散佚，赖此书得以考定其名目。《新传奇品》不见原刻，只有抄本流传。原和清抄本《曲品》、《古人传奇总目》混在一起，现已分出，并作校订，收入《中国古典戏曲论著集成》第四集，浙江图书馆收藏。

闲情偶寄　杂著。清李渔著。共十六卷，包括“词曲”、“演习”、“声容”、“居室”、“器玩”、“饮馔”、“种植”、“颐养”八部。其中“词曲部”、“演习部”、“声容部”与戏曲关系最为密切。“词曲部”共分结构、词采、音律、宾白、科诨、格局六章，主要论述戏曲创作、改编；“演习部”分选剧、变调、授曲、教白、脱套五章，主要论述场上演出；“声容部”分选姿、修容、治服、习技四章，主要论述演员表演。三部分分别从剧本的结构、主题、词采、音律、宾白、场次，到

演员的选择、训练、教学、修养以及场上演出的准备、排练、表演、歌唱、说白、伴奏、妆扮等等方面提出了具体要求。这是一部理论与实践、剧本与舞台相结合的戏曲论著，它集清以前戏曲理论研究之大成，又是清初场上演出经验之总结，具有系统性，实践性的特色，因此，对后世产生重要影响，至今仍有现实意义。此书最早的刻本为清康熙十一年翼圣堂《笠翁秘书第一种》本；清雍正八年作者收入自编的《笠翁一家言全集》中，由其芥子园刊刻；民国十四年(1925)曹聚仁摘录其中“词曲部”、“演习部”等单独成书，并进行校订，以《李笠翁曲话》由上海梁溪图书馆出版；《中国古典戏曲论著集成》据以重印，浙江图书馆收藏。



笠翁秘書第一種

閒情偶寄

序

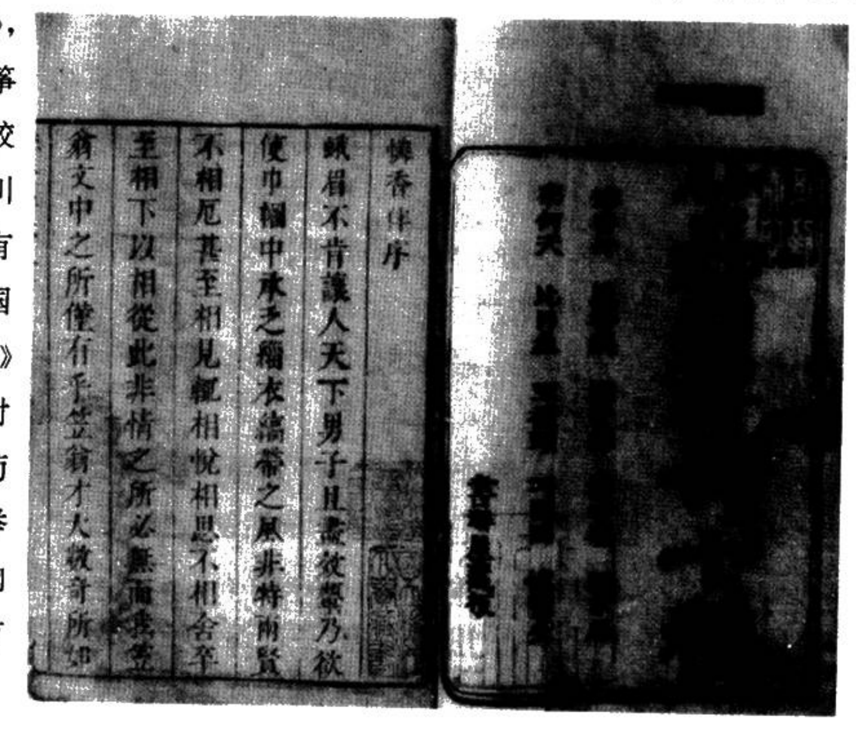
聲色者才人之寄旅文章者造

物之工師我思古人如子胥吹

簫正平撾鼓叔夜彈琴季長弄

笛王維為琵琶弟子和凝稱曲

笠翁十种曲　戏曲剧本选集。共收清李渔所作传奇十种:《比目鱼》，演谭楚玉事；《玉搔头》，演明武宗事；《巧团圆》，演姚继事；《奈何天》，演阙素封事；《风筝误》，演韩世勋事；《凰求凤》，演吕曜事；《意中缘》，演杨云友事；《慎鸾交》，演王又嫱、邓惠娟事；《蜃中楼》，演柳毅事；《怜香伴》，演崔云笺事。其中以《风筝误》、《比目鱼》、《奈何天》较著名。昆剧、秦腔、晋剧、川剧、京剧、越剧等剧种均有改编演出。青木正儿《中国近世戏曲史》称《十种曲》“流入日本者亦多，德川时代(1603——1876)之人，苟言及中国戏曲，无有不立举湖上笠翁者”。可见其影响之深广。浙江图书馆收藏有清初刻本及步月楼刻本。



憐香伴序

蛾眉不肯讓人天下男子且盡

使巾幗中求之獨衣縞帶之風非特兩賢

不相厄甚至相見輒相悅相思不相舍卒

至相下以相從此非情之所必無而

翁文中之所僅有乎笠翁才人

毛西河论定西厢记　戏曲校注本。清毛奇龄论定并参释。康熙十五年(1676)学者堂刊行。作者在王骥德本、凌濛初本、徐文长本以及《雍熙乐府》所收《西厢记》的基础上，除用《西厢记诸宫调》校订曲文之外，还广泛地运用了《百花亭》、《㑳梅香》、《曲江池》、《李逵负荆》等七十多个元杂剧剧目有关的材料。他从学术著作着眼，研究曲文的内涵、文字语言的确切含义、文理语法的通达等，从而弥补了王骥德校注本的不足。民国十六年(1927)，武进董氏诵芬堂曾石印重刊此书，浙江图书馆收藏。

南曲入声客问　戏曲声乐论著。清毛先舒著。系作者自己对旧作《南曲正韵》一书的补述，是从音韵学的角度来谈戏曲歌唱的书，以专门回答南曲演唱中入声字的处理问题。毛氏主张以“腔变音不变”的方法来解决，并举唱句为例，详加阐述辨析。所提出的方法，对当时歌坛上如何处理南曲入声的纠纷，有一定的参考价值。张潮在“题辞”中称其论“极正当而可行也”。末附“歌席解纷偶记”一则。今有《昭代丛书》本、《新曲苑》本、《古典戏曲声乐论著丛编》本、《中国古典戏曲论著集成》本。浙江图书馆均有收藏。

吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记　戏曲评点本。评点者为清代仁和(今杭州)吴吴山(舒凫)的先后三个妻子陈同、谈则和钱宜。原配陈同，对《牡丹亭》赞赏不止，遂加评点，不幸早逝，只评点一半。续弦谈则，精通文墨，立志依陈氏观点补评竟篇，不久亦病故。再续钱宜，又将评本校阅，并作了补评。《牡丹亭》问世后，评者不乏其人，以三妇合评较为著名。所评强调了“情”与“爱”，提出了“幻便是真”，肯定结尾不落俗套。首卷载吴吴山《还魂记或问》十七条有关《牡丹亭》的论述，亦有许多独到的见解。三妇评本刻成于康熙三十三年(1694)。传世后，即有人疑为“吴山所自评，而移其名乃妇”(清远道人《所雨轩赘记》)，至今迄无定论。一般认为是三妇所评，最后由吴山涉笔，可看作一夫三妇合评本。浙江图书馆藏有昭代丛书(道光本)别集本、香艳丛书第一集本及清刊本。


吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记
上卷
标目

北泾草堂曲论　戏曲论著。清陈栋著。《北泾草堂对集》中有论曲十二则，近人任中敏《新曲苑》选编时题为《北泾草堂曲论》。该曲论受明代中后期徐渭、李贽论曲观点影响颇深，与明代万历年间越中曲学家如王骥德等人的观点一脉相承。如标举本色，主张雅俗共赏，充分肯定各派作家的创作风格等等。陈栋在曲论中还比较注重对清代早期戏曲作家作品的评论。如对尤侗、李渔戏曲的分析，对《桃花扇》、《长生殿》的品评，都有独到的见解。浙江图书馆藏有《新曲苑》本。

巾箱说　笔记。作者金埴(1663——1740)，字苑孙、小郯，号鳏鳏子、耸翁、浅人、壑

门。山阴(今绍兴)人。秀才,屡试不第,以教馆当幕僚为生,是戏曲家洪升、孔尚任的好友。《巾箱说》中有关《长生殿》、《桃花扇》的写作原委,传唱盛况等记载,占了很多篇幅。此外,在记述《烂柯山》、《节孝记》等剧的搬演盛况时,提出了演员必须深入角色,即"己身即戏中之身,戏中人之啼笑,即己身之啼笑"的主张。浙江图书馆藏有《古学丛刊》本。

新曲六种　传奇剧本集。清夏纶作,徐梦元评。共收六种传奇:《无瑕璧》写参政铁铉死节,二女没入乐籍誓不失身事;《杏花村》写明王武报父仇事;《瑞筠图》写明章纶母守节及教子成名事;《广寒梯》写王香谷因行善得报,应试高中事;《花萼吟》写姚居仁救其弟利仁出狱事;《南阳乐》写诸葛亮不死五丈原,而灭魏、吴使天下归蜀事。作者自称写作这六种传奇的目的分别为"褒忠"、"阐孝"、"表节"、"劝义"、"式好"、"补恨",体现了他的正统伦理思想和立场。龙淇蓑川序云:"先生六种剧,明大伦,补大恨,经伟史,绝非荒诞传奇可比。"梁廷柟《曲话》亦云"惺斋作曲,皆主惩劝,常举忠孝节义。"有清乾隆十八年(1753)世光堂家刻本,书口题"惺斋五种",后一种题"惺斋续编"。前五种即系《世光堂五种传奇》原刻本,有清乾隆十四年世光堂家刻本,后一种系续刻,故称《新曲六种》,浙江图书馆收藏。

补天石传奇　传奇剧本集。清周乐清作。原题"炼情子填词,吹铁箫人正谱"。包括八个剧本:《宴金石》六折,演燕太子丹灭秦洗耻;《定中原》四折,演诸葛亮打败司马懿,重返南阳草庐;《河梁归》四折,演李陵去北番后重返汉室;《琵琶语》六折,演王昭君归汉;《纫兰佩》六折,演屈原返魂汨罗江;《碎金牌》六折,演岳飞大获全胜,痛饮黄龙府;《纨如鼓》四折,演邓伯道父子团圆;《波弋香》六折,演魏荀粲用返魂香救活其妻,夫妻偕老。八剧均取历史上悲剧故事,却改为喜剧收场。名为传奇,实为杂剧,与杨潮观《吟风阁》相类。卷首有道光十年陈阶平、谭光祜、邱开来序。据自序知此八种为道光九年(1829)冬北上途中遇雨雪,乃据毛声山《琵琶记录》中所拟题目增删而成。存清稿本,有图;又有清道光十年(1830)静远草堂初刊本与咸丰年间重刊本,有图,眉端有评语,浙江图书馆收藏。

倚晴楼七种曲　传奇剧本集。清黄燮清作。共收七个作品:《帝女花》,写明崇祯帝之女坤舆公主与附马周世显完婚事;《桃溪雪》,写烈妇吴绛雪为保全永康百姓而献身;《茂陵弦》,写司马相如和卓文君的故事;《脊令原》,写曾启贤去世后,继室所生的曾孝等三兄弟与庶母所生的曾悌等三兄弟之间的矛盾;《凌波影》,写曹植梦见洛神并写作《洛神赋》的故事;《鸳鸯镜》,写李闲与谢玉清相爱与决裂的故事;《居官鉴》,写福建侯官人王文锡被派往浙江从事盐务时,其父王鼎亨赠书《居官鉴》事。上述七种,以《帝女花》与《桃溪雪》为最有名。吴梅《顾曲麈谈》说:"燮清所著《帝女花》、《桃溪雪》自是上乘。"有道光十三年刊本与同治四年、光绪七年重刊本,均藏浙江图书馆。

燕兰小谱　戏曲杂著。清吴长元撰。长元字太初,别署西湖安乐山樵,仁和(今杭州)人,旅居京师十余年,经常涉足戏馆茶楼,结识很多名伶。本书为吴氏取京师各名部的著名旦脚脚色,加以题咏,各冠以小传和简略品评,于乾隆五十年(1785)结集,共五卷。除

卷一为画兰诗，叙谱之原始外，卷二至卷四为燕兰谱，分花、雅两部，花部四十四人；雅部二十人。当时誉为花部四美的宜庆部陈银官、萃庆部王桂官（即王湘云）和刘二官、刘凤官，以及魏长生等名优巨擘，大多囊括其中。另有杂咏、轶事、传闻一卷，记庆成部李桂官，唐玉林、方兰如等十人，合计七十四人，诗二百零二首。另对琴腔（亦称甘肃调，西秦腔），亦有较详记载。最流行版本为中华民国二十三年（1934）排印的《清代燕都梨园史料》本，浙江图书馆收藏。

越缦堂菊话　戏曲杂著。清李慈铭著。张江裁从李慈铭所著《越缦堂日记》中辑出有关戏曲部分纂为此书，收入《清代燕都梨园史料》。此书自同治二年（1863）五月十四日至光绪十二年（1886）十二月初三日，共辑二十三则，记述在京时观看四喜、三庆诸班的演出和戏园的情况。每观一剧，均有评论。卷首有赵元礼等的“题词”，卷末附作者有关戏曲的诗、文、词多篇，浙江图书馆收藏。

桃花圣解庵乐府　杂剧剧本集。清李慈铭作。有萧山钟骏文校刊本。包括《秋梦》、《舟觏》两个单折短剧。《秋梦》叙万峤逆旅中，梦与少年时情人婴娘幽灵相会事，浙江图书馆藏有《越缦堂乐府外集》手稿本，陶方琦、周星誉均有题识。《舟觏》又名《蓬莱驿》，演唐人小说《支生传》，情节与人名均有所改动，叙新观察使兹纯父赴任，途经会稽蓬莱驿停船，驿丞仇壬遣女伶施弄珠前往献媚，反被责令出银三千两为其赎身。浙江图书馆亦藏有手稿本。后两剧均收入《晚清文学丛钞·戏曲卷》。

小栖霞说稗　戏曲、小说史料集。清山阴（今绍兴）人平步青著。原载于作者的《霞外捃屑》第九卷。约成书于光绪十年（1884）或稍后。戏曲部分，如《斩貂蝉》、《浣花溪》、《一捧雪》、《芝龛记》、《临川梦》、《鱼水缘》、《还金镯》、《钓金龟》、《难中福》诸则。均属戏曲本事之考证。对王国维的《宋元戏曲考》有一定影响。原书有清光绪年间平氏自刻《香雪崦丛书》丙集本，现收入《中国古典戏曲论著集成》第七集，浙江图书馆收藏。

两般秋雨庵随笔　笔记。清梁绍壬（1792——？）著。梁字应来，号晋竹，钱塘（今杭州）人。道光元年（1821）举人，官内阁中书，广东盐大使。全书共八卷，有关戏曲的资料凡二十则，有戏曲故事及部分曲词来源的考证，如《樱桃青衣》、《荆钗记祭文》等；有对剧作家创作意旨的探讨，如《琵琶记》、《花帘词》等；有对剧作家生平事迹的补充，如《徐文长》、《长生殿》、《李笠翁墓》等；有对剧作家和演员轶文传说的记载，如《西楼记》、《拍曲儿》等；有演员精湛技艺的记录，如《京师梨园》、《十些》、《朱锦山》、《燕台小乐府》等；《戏名对》则著录了道光年间常演的《风筝误》、《八义记》等四十四个剧目和《盗甲》（《雁翎》）、《闯丁》（《桃花扇》）等六十六个折子。民国二十九年（1940），任二北把这些散见在《两般秋雨庵随笔》中的戏曲史料，予以耙罗剔抉，辑成《两般秋雨庵曲谈》，收入《新曲苑》。《两般秋雨庵随笔》刊本较多，以光绪十年钱塘许氏吉华室重刊本为较通行，上海古籍出版社 1981 年曾据为底本予以整理排印，浙江图书馆收藏。

今乐考证　论曲论著。清姚燮著。共十二卷。记录了从金、元至清道光、咸丰年间戏曲作家五百十二人，剧目二千三百余种，同时还在各家门下摘录前人有关评述以备参考。所引前人著述达一百三十余种。卷一“缘起”，对戏曲起源、流变、体制、音乐、脚色、搬演等方面加以考辨，并载“宋人说书本目”和“北虏达达乐曲”。对研究戏曲与小说及少数民族乐曲的关系，有参考价值。卷二“宋剧”，为宋、金杂剧及院本名目，集《武林旧事》、《辍耕录》之大成。此书是清末最完备的中国古代戏曲作家作品总目，为研究我国古代戏曲史和音乐史的重要参考资料。姚燮生前此书未刊行，后散佚。民国二十一年(1932)，马廉发现于宁波书肆，旋亡。民国二十四年，其兄马裕藻交由北京大学影印出版，后编入《中国古典戏曲论著集成》第十集，浙江图书馆收藏。

今乐府选　戏曲选集。清姚燮编校。共选录金、元、明、清诸宫调、杂剧、传奇、散曲等四百二十九种，其中衢歌五种，弦索一种，元杂剧九十一种，明杂剧二十五种，清杂剧四十种，元传奇二种，明传奇七十一种，清传奇一百七十四种，元散曲二种，明散曲八种，清散曲八种，耍词二种。收罗范围很广，艺术品种繁多，尤以清代传奇为著，占全书一半以上篇幅。其中王翊的《词苑春秋》、湖上逸人的《双奇会》等二十多种，均属海内孤本或罕见之本。本书“传奇”部分所选大多是精彩的折子，与《六十种曲》等收全本不同，与同类性质的《群音类选》、《缀白裘》等相比，本书规模都大得多，郑振铎说：“像他那样的有网罗古今一切戏曲于一书的豪气的人，恐怕自古到今日还不曾有过第二个人！”(《姚梅伯的〈今乐府选〉》)《今乐府选》的编校工作在咸丰初就持续进行，行间、眉端、出后，偶有校语、评语，均为姚燮的亲笔。全书一百九十二册，未分卷，亦未刊。中华人民共和国成立后，陆续得于私藏，今浙江图书馆藏一百一十册，宁波天一阁藏五十七册，北京图书馆藏二册，共计一百六十九册，尚有二十三册亡佚。

壶庵论曲　戏曲论著。清胡薇元作。附于《壶庵五种曲》卷首。兼论元、明剧曲与散曲，而重点则论明代剧曲。关于明代的传奇，作者推崇汤显祖的《四梦》而鄙视邱文庄的《五伦全备》。关于明代的杂剧，他推崇康海、王九思、王世贞及朱有燉。他称康海、王九思“以北调擅绝”；王世贞初学填词，“延师闭户，三年乃出，艺专精如此”；朱有燉《诚斋乐府》“虽警拔稍逊，而调八弦索，犹有金元风范”。他论曲还注重韵律与音乐，时有的评。有民国四年(1915)玉津阁甲集本，现藏浙江图书馆。

壶庵五种曲　杂剧、散套合集。清胡薇元作。收南曲杂剧《鹊华秋》、《青霞梦》、《樊川梦》三种，北曲散套《缗书阁》、《壶中乐》二种。《鹊华秋》演刘思长因岁荒请免欠粮被驳饬，气忿身亡，祸及其家属，后任胡濬仗义担认乃免。《青霞梦》演青霞仙子下凡与龙威先生结良缘十载后同归上方事。《樊川梦》演胡龙威应诏从政事。卷首有冯煦题词，陈亘题词，并附有《壶庵论曲》。有民国四年(1915)玉津阁甲集本，现藏浙江图书馆。

增补菊部群英·群英续集　戏曲笔记，各一卷。作者谭献，字复堂，别署麋月楼主。

仁和(今杭州)人。同治举人,官安徽知县,晚归杭州。《增补菊部群英》作于清同治十年(1871),系作者留连京师,出入歌台舞榭,所见所闻之记录。他将同治间京师优伶分为五等:五长三绝,领袖群芳者为上品;风韵雅远,秀骨天成者为逸品;自然倩盼,光艳照人者为丽品;艺事精妙,登台独步者为能品;风情恬雅,举止安详者为妙品。其中逸品、丽品、能品、妙品四等又各分先声和继起。从上品到妙品,共列徐小香、朱莲芳、梅巧玲、王顺福、王湘云等三十八人。每人均作简短介绍和评语,并赋七绝一首。另有《群英续集》,一名"群英小集续集",一卷。苕溪(吴兴)人艺兰生撰于清同治十三年。系继麋月楼主《增补菊部群英》拾遗补缺而作,分"沧海遗珠"和"群英续选"两部分。前者列演员四人,后者列演员十一人,共十五人。各咏七绝一首,尾注姓名,极疏略。两书均为研究早期京剧之重要资料,均收入张江裁(次溪)编的《清代燕都梨园史料》,浙江图书馆收藏。

评花新谱　戏曲笔记,一卷。吴兴人艺兰生撰于清同治十一年(1872)。此书对四喜、三庆、春台三大徽班的名伶二十二人作了具体简要的评介,最多者为四喜班。有《清代燕都梨园史料》本,浙江图书馆收藏。

宣南杂俎　戏曲笔记,一卷。吴兴人艺兰生辑于清光绪元年(1875)。卷末有光绪元年平阳酒徒的跋。跋云:"宣南杂俎为吴兴艺兰生辑其友风怀篇什,录而存之者也。"由艺兰生的朋辈所作之诗、文、书札、伶人秦凤宝和姚宝香的小传等组成。此书前有艺兰生所作《梨园竹枝词》三十六首。诗题有"学戏"、"试喉"、"出台"、"唱戏"、"斟酒"、"清唱"、"装烟"、"听戏"、"堂会"、"出籍"、"老班"、"师父"等等,真实地反映了同治间北京伶人和戏班的生活与社会风情。收入《清代燕都梨园史料》,浙江图书馆收藏。

侧帽余谈　戏曲笔记,一卷。吴兴人艺兰生作于清光绪四年(1878)。卷首有光绪四年戊寅铁笛生所作序及作者小序。此书系作者闲居寂寞,回忆京都各个戏班和各戏园的演出活动情况及一些艺林韵事的杂记,凡一百二十一条,内容较为丰富。其中记述了大栅栏十多个戏园与各个戏班(包括四喜、三庆、春台等)按时轮值演出的常规;盛行乱弹、黄腔(二簧腔),昆腔已趋衰落,仅为乱弹班带演等情况。此外,歌僮学曲、必择名优,艺满搭班,进班后的"站台"等戏班班规和习俗等,亦有较详记述。浙江图书馆藏有《清代燕都梨园史料》本。

宣南零梦录　戏曲笔记。作者沈太侔,名宗畸,字太侔,晚号南野,光绪间举人。浙江人,幼年寄籍广东番禺(今广州)。辛亥革命后长期寓居北京,卖文为生。《宣南零梦录》系晚年闲居北京时所作。宣南,即当时北京艺伶集居之处。张江裁选辑有关戏曲方面的七则,集为一卷。卷首有中华民国二十三年(1934)吴江黄复序。书中记述"三庆"、"四喜"最盛时代的京师演出情况以及戏园的兴起,池座与楼座的价格等情况。还记载了看谭鑫培与王瑶卿搭档演戏的情景。所记大都为记者亲身经历,篇幅虽短,亦可窥见清末至民国以来北京戏剧活动的大概情况。收入《清代燕都梨园史料》,浙江图书馆收藏。

碧声吟馆丛书　传奇剧本集。清许善长作。收作者传奇五种、杂剧一种和笔记《谭麈》及部分散曲等。六种剧作在同治九年(1870)至光绪十一年(1886)陆续刊印。传奇《瘗云岩》,写良家女夏馨儿被卖入风尘,遭受凌辱,仰药而死事;《胭脂狱》演《聊斋志异·胭脂》故事;《茯苓山》演麻姑与嫂嫂巫氏采樵得茯苓食后成仙事;《神仙引》演《聊斋志异·粉蝶》故事;《风云会》,清天都梅谿逸叟订谱,演红拂、虬髯客故事。杂剧《灵娲石》,凡十二折,实由《伯嬴持刀》、《忠妾覆洒》等十二个短剧所组成。其中《西子捧心》与《郑袖教鼻》为附录。有清光绪碧声吟馆刻本,现藏浙江图书馆。

曲　录　辑录戏曲作品和作者的专题著作。王国维辑录,间有按语。作于清宣统元年(1909)。自宋及清,上下六百余年,分六卷。共收宋金杂剧院本名目九百七十三本,元明清杂剧名目一百零九本,元明清传奇一千一百三十本,总计三千一百一十二本,与姚燮《今乐考证》同为戏曲作者、作品全目的辑录之集大成者。有民国十年(1921)《曲苑》本,浙江图书馆收藏。

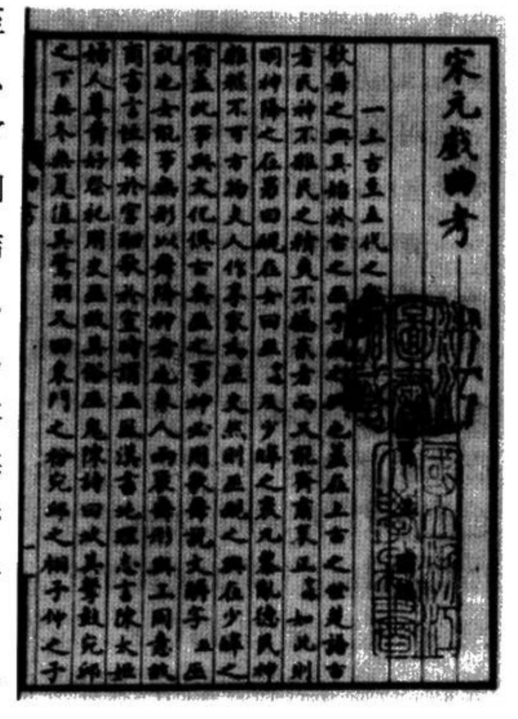
戏曲考原　戏曲论著。王国维著,写于宣统元年(1909),为王氏考证戏曲源流之著作,亦其最早之戏曲史研究著作。他从叙述体还是代言体的角度。考察了汉代古乐府、汉代角抵、唐代大面、拨头、"踏摇娘"、宋代杂剧、转踏、鼓子词、大曲等艺术形式以及杨万里的《归去来辞引》。在《张协状元》等宋戏文发现之前,指出宋代戏曲已接近形成。文末云:"故戏曲之不始于金元,而有宋一代中变化者,则余所能信也。"此外,他还在本文开头,下了"戏曲者,谓以歌舞演故事也"这一著名定义。有民国十七年(1928)海宁《王忠悫公遗书》四集本,浙江图书馆收藏。

优语录　古代优人戏语之资料集。王国维辑录,完成于清宣统元年(1909),这些优语绝大多数见于宋人笔记。优语的辑录是他探讨唐、宋两代戏曲面貌和戏曲源流的一项基础工作。书前小引云:"盖优人俳语,大都出于演出之际,故戏剧之源与其变迁之迹,可以考焉。非徒其辞之足以裨阙失、供谐笑而已。"这一成果后来被吸取用于其戏曲史权威之作《宋元戏曲考》第二章《宋之滑稽戏》中。至于优语的其他作用,如反映演员所处的地位、演剧活动,尤其是它具有的强烈的社会效果,辑录者未予充分评价。有海宁《王忠悫公遗书》四集本,浙江图书馆收藏。

古剧脚色考　戏曲论著。王国维著,作于清宣统三年(1911),考释了自唐至元五十余个脚色与近似脚色的名称及其渊源变化,这是作者从脚色角度探讨戏曲渊源的又一基

础工作。正文后有余说四则。第一则综论脚色分类，强调人物之地位、品性、气质，尤以气质为重；第二则为面具考；第三则为涂面考；第四则为男女合演考。对照正文，更可见作者对脚色的考释有相当全面的认识，有海宁《王忠悫公遗书》四集本，浙江图书馆收藏。

宋元戏曲考　或名《宋元戏曲史》。戏曲论著。为王国维在戏曲研究方面最后一部、亦是最重要的一部专著。完成于民国元年(1912)末至二年初。全书十六章，依次为："上古至五代之戏剧"、"宋之滑稽戏"、"宋之小说杂戏"、"宋之乐曲"、"宋官本杂剧段数"、"金院本名目"、"古剧之结构"、"元杂剧之渊源"、"元剧之时地"、"元剧之存亡"、"元剧之结构"、"元剧之文章"、"元院本"、"南戏之渊源及时代"、"元南戏之文章"、"余论"；后有附录《元戏曲家小传》。它是第一部较科学、全面、系统地探讨宋元戏曲艺术的权威理论著作，给后来戏曲史研究奠定了坚实的基础，影响至深且远。著者于序中说："凡诸材料，皆余所蒐集；其所说明，亦大抵余之所创获也。世之为此学者自余始，其所贡于此学者亦以此书为多，非吾辈才力过于古人，实以古人未尝为此学故也。"该书从上古时代一直说到元、明，不但取材于当代的纯粹戏剧技艺，并把和戏剧有关的多种艺术，如小说、乐曲、诸宫调等，也予以必要阐述，以明互相之间的联系。全书以论述宋元戏曲为主干，尤偏重于元代杂剧(自第八章至第十二章)。元代院本单立一章(第十三)。元代南戏占两章(第十四、十五章)。著者不仅以丰富的资料对元代三种不同体裁的戏曲发展历史勾画了清晰的轮廓，而且每有新见，故影响深远，使这部专著具有划时代的意义。有民国二十五年《万有文库》一集本，浙江图书馆收藏。


宋元戲曲考

王国维戏曲论文集　戏曲论著。中国戏剧出版社 1958 年编辑出版。此书收录王国维除《曲录》外的所有戏曲著作，有《宋元戏曲考》、《唐宋大曲考》、《录鬼簿校注》、《戏曲考原》、《古剧脚色考》、《优语录》、《录曲余谈》，并把他历年所作的零星戏曲短文，也集录起来，题名为《戏曲散论》，收入本书。这是一部收罗完备的《王国维戏曲论文集》。书的出版给我国戏曲研究工作者提供了很大的方便，对其他有关方面的学术研究也有参考价值。

小说考证　戏曲、小说史料专著。编者蒋瑞藻(1891——1928)，别号花朝生，羼提居士。诸暨人。曾在杭州女子中学任教。民国十七年(1928)被聘为之江大学国文教授，未及就职即病逝。《小说考证》全书正编十卷，续编五卷，附录、拾遗各一卷。共辑录自金元至清代四百七十余种戏曲、小说(包括部分清末民初翻译小说、弹词、平话)的研究资料。其中涉及戏曲的资料约三百五十余种。内容涉及作者生平、题材源流、史实考证和对作品的评论

分析等。此书所引用的资料辑自各种笔记、文集、诗话、曲话，不下数百种，间附编者考订评语。所据史料有不少目前已散失，有些剧本也已失传，故颇受研究者重视。鲁迅曾在《小说旧闻钞序言》评价此书说："取以捡寻，颇获裨助；独惜其并收传奇，未曾理析，校以原本，字句又时有异同。"《小说考证》正编十卷编就于清宣统二年(1910)，稍后完成续编。最初刊于上海《神州日报》，后在《东方杂志》连载。民国四年(1915)商务印书馆出版单行本，1957 年人民文学出版社重印，浙江图书馆收藏。



清稗类钞　笔记。编者徐珂，字仲可，杭州人。清光绪间举人，曾任商务印书馆编辑。生平浏览广博，习闻掌故，搜集清顺治至宣统朝野遗闻，稗史笔记、诗文集和新闻报刊，晨纂露抄，仿《宋稗类钞》辑成此书，共四十二册，分九十二类，凡一万三千余条，约三百万余言，内容包括典章制度、经济、文化、艺术等方面，是一部较为严谨而完备的研究清史的参考书。其中"戏剧"、"优伶"、"音乐"及"娼妓"四类，收录了不少清代的戏曲、音乐(器乐)、杂技、傀儡、马戏、魔术、曲艺、民歌、电影等资料。"戏剧"类计一百零七条，涉及弋阳腔、秦腔、昆曲、皮簧、乱弹、徽调等剧种，《长生殿》、《目连救母》、《临川四梦》、《花魁娘子》、《水浒传》等剧目，以及班社、排场、扮演、化妆等。"优伶"类计七十二条，"音乐"类计一百十二条，"娼妓"类计一百二十九条，对演员、音乐等亦多所涉及。原书初刊于中华民国六年(1917)，由商务印书馆出版，系断句本。现由中华书局改为新式标点本陆续重印出版。浙江图书馆有藏。

曲苑(附《重订曲苑》)　戏曲论著、史料汇编。近代海宁陈乃乾编辑。民国十年(1921)由古书流通处印行，为影石印巾箱本，凡十册。收录唐至民国重要戏曲论著十四种，其中根据《读曲丛刊》影印的为七种，计有元钟嗣成的《录鬼簿》、明徐渭的《南词叙录》、《旧编南九宫目录》、《十三调南吕音节谱》、明魏良辅《曲律》、明骚隐居士《衡曲麈谭》、清焦循《剧说》。另有《江东白苎》一种，是明梁辰鱼的散曲集。较《读曲丛刊》新增的为六种，计有明郁兰生(吕天成)的《曲品》、清梁廷枏的《曲话》、清高奕的《新传奇品》、清李调元的《雨村曲话》、清支丰宜的《曲目表》、王国维的《曲录》。民国十四年陈乃乾再编《重订曲苑》，仍是影石印巾箱本，全书二十册。所收戏曲史料、论著增至二十种，其中据《读曲丛刊》及《曲苑》重印的十五种外，新增五种，计有元周德清《中原音韵》、明沈宠绥《度曲须知》、清杨恩寿《词余丛话》、王国维《戏曲考原》、董康《曲目韵编》。浙江图书馆收藏。

杜隐园日记　笔记。作者张棡(1860——1943)，字震轩。瑞安人。自清光绪十四年(1888)正月初二至民国三十一年(1942)正月初八，凡五十年，共八十余册(提要二册)。内

容包括天文、地理、政治、经济、时事、轶闻、书画、戏曲等。其中有关戏曲的记载,涉及此段时期在温州、杭州演出的昆曲、乱弹、和调、京剧、文明戏、越剧等剧种的省内外戏班四十余个,剧目二百余种,演出地点(场所)九十余处,保存了宝贵的戏曲活动资料。日记为作者原稿,未梓,今存温州市图书馆古籍部。



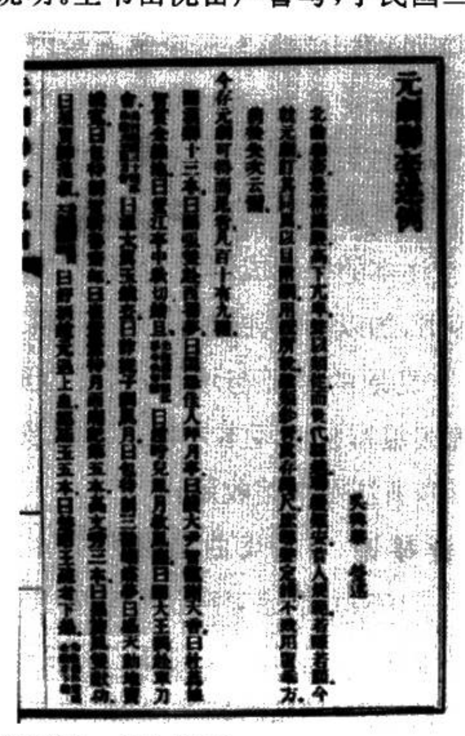
录鬼簿新校注 戏曲论著。校注者马廉,近代鄞县人。原载民国二十五年(1936)出版的《国立北平图书馆馆刊》第十卷第一号至第五号内,1957年6月文学古籍刊行社重为排印行世。本书以天一阁所藏明贾仲明增补的蓝格抄本《录鬼簿》为底本,参照明孟称舜刻本、《楝亭藏书十二种》本、《暖红室汇刻传奇》本、王国维校注本的钟嗣成原著,以及《太和正音谱》、《元曲选》等书,加以勘校注文。分上、下、续三卷,上、下两卷颇多有见地的考证与增补,续卷为贾仲明所撰的《录鬼簿续编》,从明写本录出并加以校注,在当时亦颇为难得,浙江图书馆收藏。

皮簧琴谱 戏曲音乐专著。作者陈小鲁(1904——1951),名余,字光裔,瑞安县人。幼时家贫,好学,得望族项氏资助,入上海艺术专科学校深造,学戏剧、绘画。尤喜戏曲音乐,对京剧乐器胡琴演奏更有独特技巧与见解,曾与名琴师赵喇嘛探讨技法,颇多受益。还变卖家产,独资创办"温州艺术学校",不久因经济困难而停办。《皮簧琴谱》是用简谱介绍京胡演奏和京剧唱腔的入门书,可分两大部分:前一部分概述皮簧剧(京剧)的起源,京胡在演出中的作用,分析了京剧曲调的结构、调式和演奏的技法;并用风琴键盘的音阶、调名和中国古乐中的十二律、工尺谱与京胡把位定出对应关系。后一部分是京剧唱腔举例,把当时百代、高亭等各唱片公司录制的京剧名家唱段译成简谱,主要为青衣、须生二种,有《宇宙锋》、《焚绵山》、《四盘山》等凡四十三出,末附各种牌子,如〔小开门〕、〔柳摇金〕、〔夜深沉〕等凡十九曲。这是最早用简谱系统介绍京剧音乐的专著,文字精练,叙述简要,且由浅入深,使初学者能得其要领循序渐进,三十年代中颇受推崇。《皮簧琴谱》于民国二十年(1931)由开明书店出版,温州市图书馆收藏。

昆曲集净 昆曲净脚折子戏选集。编者褚民谊(?——1946),吴兴人,曾在国民党中央宣传部及汪伪政府历任要职,并沦为汉奸,民国三十五年(1946)于苏州伏法。《昆曲集净》共收昆剧净脚主演的折子戏五十五折,南昆净脚习称的七红、八黑、三僧、四白凡二十二个角色的常演剧目,大多搜集在内。其中"七红"有关羽《古城》、《挡曹》,赵匡胤《送京》、《访普》,屠岸贾《闹朝》、《扑犬》等十八折;"八黑"有张飞《三闯》、《负荆》,项羽《鸿门》、《别

姬》，钟馗《嫁妹》，迟尉恭《北诈》，金兀朮《败金》，胡判官《冥刺》，铁勒奴《扫殿》等二十六折；“三僧”有惠明《下书》、杨五郎《五台会兄》、达摩《渡江》等三折；“四白”有鲁智深《山亭》，吴王《打围》、《进美》，一只虎《别母》、《乱箭》等八折。每折科、白、工谱齐全，便于串演。《昆曲集净》所收脚本，均为名净沈传锟提供，并经沈与陆炳卿校对。高见思将每折剧情写成梗概冠于每折之首，全集曲谱均由红豆馆主溥西园校订。卷首有褚民谊所撰“绪论”、“自序”、“例言”各一篇，对辑印的缘起、体例等均有说明。全书由沈留声誊写，于民国二十八年




元劇聯套述例

(1939)至二十九年间在日本影印。已故沈传锟曾收藏。(见左图)

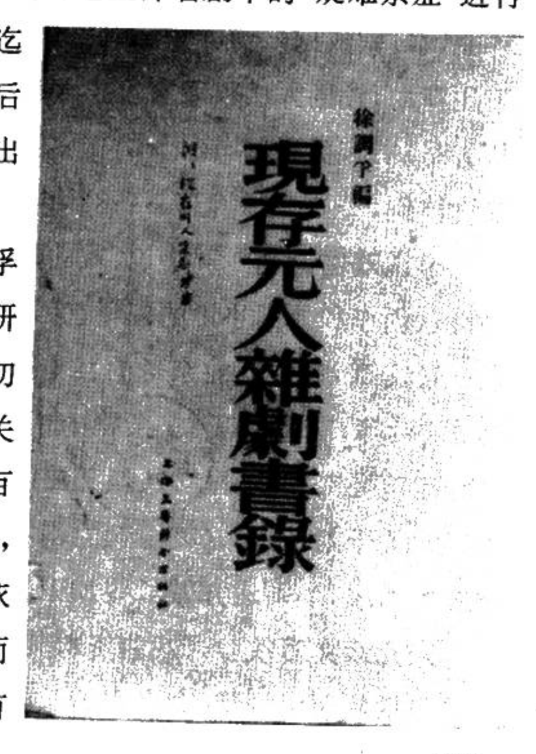
元剧联套述例　戏曲论著。近代吴兴人蔡莹作。商务印书馆民国二十二年(1933)出版。作者根据当时看到的一百一十九种元杂剧作品，梳理归纳，撰成此书，提出：元剧率用四折，间附楔子；楔子多置于首折之前，多用〔仙吕·赏花时〕，亦用〔仙吕·端正好〕，偶用〔仙吕·忆王孙〕、〔越调·金蕉叶〕。首折每用仙吕宫；次折常用南吕宫，亦时用正宫，三折多用中吕宫；四折多用双调。各折通用的为黄钟宫、越调、商调、大石调，唯首折用越调者不经见。书中以大量例证，分别详述了这九种常用宫调中曲牌联接的规则和各种不同的格式。曲家吴梅在序言中说：“蔡生振华，从余治北词有年矣。尝病元剧联曲，多少不等，前后互异，因尽取元剧，此类而衡量之，成《元剧联套述例》一卷，于是各宫套曲多少异同之故，粲然大备。”王芷章跋语肯定了本书成就，并略有补正。浙江图书馆收藏。(见右图)

诗词曲语辞汇释　诗、词、曲俗语词汇释专书。作者张相(1877——1946)，字献之，杭州人。前清秀才，在中华书局任职先后三十年。《汇释》搜集了唐至明人诗词剧曲中的俗语词，包括方言词和口头语词八百余条，详引例证，诠释其意义，剖析其用法，兼谈其流变与演化，对阅读、注释和研究古典戏曲及文学作品，均多所裨益。每条排列的次序，大体由

诗而词而曲，依次为组。每组举例，诗以唐人为主，宋诗次之；词以宋人为主，金元词次之；曲以元杂剧为主，明传奇与杂剧次之。援引的曲集，有《永乐大典戏文三种》、《董西厢》、《元刊杂剧三十种》、《元曲选》、《孤本元明杂剧》、《六十种曲》等，是研读宋元戏文、元明杂剧、传奇必备的工具书。《汇释》写成于民国三十四年(1945)，1953 年由中华书局出版，后多次重印，发行甚广。

说　剧　戏剧论文集，董每戡著。全书凡三十篇。其中《说“角抵”“奇戏”》、《说武戏》等，叙述了“百戏”在各个历史时期的发展情况，对中国古代从生活中的角力到模仿战斗中的角抵舞戏，再进一步发展到今天的武戏，作了翔实的考证。《说“歌”“舞”“剧”》、《说“踏摇娘”——“谈容娘”》、《说“滑稽戏”》等，探索了古代歌舞，说唱发展到戏剧形式的过程以及它们之间的密切关系。《说“戏文”》、《说我国的戏剧体制》等，阐述了元代北杂剧和南戏同时并存和互相影响的情况。至于《说“脸谱”》、《说“假面”》等，论及古代脸谱、面具、布景、服饰、效果、照明等舞台艺术诸方面的问题。此书既有考据，又能联系到今天的舞台变化，说明其一脉相传的关系。《说剧》最初于 1949 年由上海文光书店出版，仅收《说“傀儡”》等五篇。1958 年由作家出版社印行时，增至九篇，因作者被错划为“右派”，书未正式发行，后被销毁。作者于 1980 年去世前又增写了二十一篇，1983 年人民文学出版社出版了这部遗著。

五大名剧论　戏曲专著。董每戡著。此为王实甫《西厢记》、高则诚《琵琶记》、汤显祖《牡丹亭》、洪升《长生殿》和孔尚任《桃花扇》五大名剧的较系统的研究专著。其中有对作品内容本事以及作者的考证，有对作品思想性、艺术性和人物形象的论述，有从美学角度对作品的赏析。作者熔考据、论述和赏析于一炉，特别对这五部名剧中的“疑难杂症”进行了大胆而细致的探索。此书写作从 1962 年开始迄 1965 年终，在逆境中历四年而成，共五十万字。以后又历经修改、补充。于 1984 年由人民文学出版社出版。



现存元人杂剧书录　戏曲目录。编者徐调孚(1900——1981)，平湖县人，毕生从事戏曲、小说等研究。《现存元人杂剧书录》共收现存元人(包括明初人)杂剧剧目计三百一十六种，其中有名氏作家自关汉卿至杨文奎共六十人计一百六十种；无名氏计一百五十六种。目录依照《录鬼簿》所载序列，以作者为纲，然后是剧目。在每一剧名之下，先胪列现存版本；凡依据某一版本而复印、复排的，便列注在原本的后面而加以括号；其次写明在《录鬼簿》与《太和正音谱》上有

否著录，著录时文字有无不同；如对本剧作者有异说而并不可取的，则略加说明。这是当时较完备的现存元人杂剧书目，至今仍有参考价值。由上海文艺联合出版社1955年出版。

宛春杂著 小说、戏曲杂著。作者胡士莹（1908——1979），字宛春，平湖人，吴梅的学生，长期研究话本小说，兼及戏曲。生前为杭州大学中文系教授。该书收胡士莹所撰有关话本小说、戏曲及其他俗文学论文十八篇。对话本小说及变文、词话、弹词、鼓词等各种说唱文学形式的产生、发展及其演变，作了精辟的论述；对元杂剧作家关汉卿、杨显之的生平和作品进行了全面的评论和研究；对清杨潮观《吟风阁》杂剧三十二种进行逐个考证和评论。本书是在作者去世后由他的学生萧欣桥整理，于1981年由浙江人民出版社出版的。

吟风阁杂剧校注 戏曲校注本。胡士莹校注。清杨潮观原著《吟风阁杂剧》共收三十二个短剧，校注本只选其中三十个。校注者以乾隆甲申拾好处刊本作底本，校以吴氏写韵楼抄本。两本中明显的错字，则迳行改正，不校；只校其异文。每剧原有小序，校注本一律列于每剧剧目之后，以醒眉目。除对难懂的词句予以诠释外，还在每剧的卷末就此剧的题材来源、内容梗概、艺术特色、流传情况等作简要的说明。附录收袁枚《杨潮观传》、杨懋序、吴梅跋、陈俠君序。1963年由中华书局上海编辑所出版，1982年上海古籍出版社重印。

紫钗记校注 戏曲校注本。胡士莹校注。本书以明《柳浪馆批评玉茗堂紫钗记》本为底本，删去评点，据目补入每出标题，并增清远道人汤显祖题词一篇，据明臧晋叔改本《紫钗记》附印插图四页。卷首有徐朔方1964年作的"前言"及1979年"补记"。末附唐蒋防撰《霍小玉传》，以资参考。本书注释以引原文、标出处为主。若原文难懂，则摘录大意，以求易晓。注释以一见为限，不再重出，但有不同涵义，则另作诠解，其不易解释的词句，为慎重计，宁缺不注。本书取各本互校，主要有明刊本《汤义仍先生紫钗记》、明汲古阁《六十种曲》本《紫钗记》、清叶堂《纳书楹四梦全谱》本《紫钗记》、明臧晋叔改本《紫钗记》。校语附于注释内，校勘方法仅取文字出入较大或曲牌不同者标出之，其词义相近，小有不同者，概从省略。书末另附《紫钗记》的初稿《紫箫记》一种，以汲古阁本为底本，校以明富春堂刊本，校勘体例，一如《紫钗记》。1982年由人民文学出版社出版。

小说戏曲论集 小说、戏曲论著，作者戴望舒（1905——1950），杭州人。一生主要从事诗歌创作和外国小说的翻译，旁及中国古代小说和戏曲的研究。《小说戏曲论集》共收三十一篇文章，有关戏曲杂考的共十篇，有考证戏文、院本、杂剧本事者，如《崔怀宝、薛琼琼的 故事》等；有考释戏文、杂剧的俗语、方言者，如《释"盆吊"》、《释"棚扒"》、《释"设法"》、《释"胡芦提"、"酩子里"》、《谈元曲的蒙古方言》等；有补证剧本之收藏家、剧作家及其作品者，如《关于刘延伯》、《凌濛初的剧本》等。这本论文集，由其生前好友吴晓铃据作的遗稿整理编辑而成，个别地方做了些加工。1958年，作家出版社出版。

宋元戏文辑佚 戏曲资料集，辑录者钱南扬，平湖人。生于1899年。南京大学教授。本书包括从明钮少雅《九宫正始》、蒋孝《旧编南九宫谱》、沈自晋《南词新谱》、张大复《寒山

曲谱》以及清吕士雄《新编南词定律》、周祥钰《九宫大成》等曲谱中辑得标有别名、全剧已佚的宋元戏文一百一十九种，佚曲九百八十六支；失名宋元戏文佚曲四支，不知年代戏文佚曲一支。对每种戏文注明著录之书籍，大多从另书中征引了本事或剧情梗概；对每支佚曲注明出处，并简要说明曲辞内容。书后附引用书目一百六十八种。为宋元戏文的研究提供了方便。1956 年上海古籍出版社出版。

汤显祖戏曲集　钱南扬校点。共收汤氏《临川四梦》及《紫箫记》共五种，均以明毛晋汲古阁校刻本为底本，校以各本。此外尚有明钮少雅《格正牡丹亭》、清周祥钰等《新定九宫大成南北词宫谱》、叶堂《纳书楹玉茗堂四梦曲谱》等书，校勘中亦曾加参考，间或引用。上述五种，注释详尽。除《紫箫记》外，均附插图。《四梦》插图今存有四、五种之多，本书采用明臧懋循订正《玉茗堂四梦》本插图，其绘刻精致，可供观赏。上海古籍出版社 1978 年出版。

永乐大曲戏文三种校注　戏曲校注本，钱南扬校注。作者将明《永乐大典》第一三九一一卷所存戏文抄本《小孙屠》、《张协状元》、《宦门子弟错立身》三种，进行了详细的标点、校补和注释，并作了一些必要的考证。为了读者阅读的方便，将不分出的早期戏文分段标出，且以每出简要内容为出目。书后附引用书目及其版本三百五十五种。这是至今正式出版的永乐大典三种戏文的唯一校注本，是作者长期研究宋元戏文的重要成果之一。不仅为此三种戏文的研究提供了极大的方便，而且具有很高的学术价值。1979 年中华书局出版。

汉上宦文存　古典戏曲论文集，钱南扬著。全书十三万余字，收 1937 年至 1979 年所写专题论文七篇：《宋金元戏剧搬演考》、《琵琶记作者高明传》、《冯梦龙墨憨斋词谱辑佚》、《谈吴江派》、《魏良辅南词引正校注》、《汤显祖剧作的腔调问题》、《市语彙钞》、《从风人体到俏皮话》、《曲律简说》。内容包括作家传记、创作流派、曲律，腔调、市语等方面的资料辑佚、考证、校注和研究，篇不多而面广，具有资料与学术双重价值。1980 年上海文艺出版社出版。

元本琵琶记校注　戏曲校注本。钱南扬校注。高则诚《琵琶记》刻本很多，约有十余种。本书以清陆贻典抄本为底本，校以“巾箱本”及《九宫正始》所引元本。陆贻典抄本原不分“出”。为了读者征引方便，用“出”把它分开，并以简要戏情为出目。校注者以自己长期研究南戏之心得进行校注，故在汲取他人校注成果的基础上有所发展，校注亦较详，有其特色。本书卷首有校注者所写简要前言，卷末附二百六十九种引用书目，以备参考。上海古籍出版社 1980 年 12 月出版。

戏文概论　戏曲论著。钱南扬著。全书包括“引论”、“源委”、“剧本”、“内容”、“形式”、“演唱”等六大部分。对戏文的名称、戏文的发生和发展历史；戏文剧本的体制、内容及存轶情况；海盐、余姚、弋阳三大声腔的变化以及戏文的演唱情况等，进行全面深入的论述。这是作者在总结自王国维以来约七十年戏文研究工作的基础上撰写的现代第一部戏

文研究论著，也是迄今最系统的一本戏文论著，在国内外产生广泛的影响。1981 年 3 月上海古籍出版社出版。

南柯梦记校注　戏曲校注本。钱南扬校注。这是迄今唯一的校注本，以长乐郑振铎藏万历刻本《南柯梦》为底本，校以崇祯独深居本、汲古阁《南柯记定生》、清初竹林堂本、清末贵池刘氏《暖红室汇刻传奇》本等。本书校勘以有助文学的了解或有参考价值者为限，不作逐字逐句全面校勘。曲文断句，辞义与格调并重。注释以有助于文辞、典故理解为主，不作繁琐的考据或引证，较为简明扼要。本书卷首，有校注者长篇前言，对汤显祖的生平、思想、著作，特别是创作《南柯记》前后的思想作了介绍和分析，有助于对原作思想内容的理解。此外，对所谓“汤（显祖）沈（璟）之争”提出了自己的见解。故有较高的学术价值。卷末附唐李公佐传奇小说《南柯太守传》，以作参考。底本原书有插图十幅，校注者考用臧晋叔改本之插图四幅，附于卷首。人民文学出版社 1981 年 7 月出版。

汤显祖集·诗文集　笺校者徐朔方，原名步奎，1923 年生，东阳人，杭州大学教授。本书五十卷，一至二卷为《红泉逸草》，以南京图书馆藏万历三年刊本为底本，无别本可校；三至五卷的《问棘邮草》，以南京图书馆藏两卷本为底本，国内亦无别本可校，其选入沈际飞辑《玉茗堂选集》者，则以沈本校之；六至四十九卷为《玉茗堂集》，以康熙刊本为底本，校以《临川汤海若玉茗堂文集》、韩敬编《玉茗堂集》天启刻本、沈际飞辑《玉茗堂选集》明刻本、《翠娱阁评选汤若士先生文集》；第五十卷为补遗。本书仿潘次耕编《顾亭林集》例，诗编年，文分体，逐篇笺、校，并借前人语予以评述。其中如《宜黄县戏神清源师庙记》、《答孙俟居》、《答凌初成》、《牡丹亭题词》等，更为戏曲史论家所重视和广为引用。附录收邹迪光、《明史》等所撰的汤显祖传；屠隆、沈际飞、陈继儒等为玉茗堂文集所作的序；以及徐渭、臧懋循等人的评论。最后还附有《汤显祖年表》。这是研究汤显祖及其作品的重要资料。上海人民出版社 1973 年 5 月版。

汤显祖年谱　徐朔方著。作者在笺校《汤显祖诗文集》的同时完成。本谱对汤显祖的生平事迹进行充实、论证和补充。如汤显祖在南贬的去程中曾经访问澳门，在回程中又和意大利传教士利玛窦在肇庆会晤。但由于汤显祖不曾在诗文中留下利玛窦的姓名，遂成悬案。作者据 1953 年纽约版的《利玛窦纪行》而得到了解决。本谱尚附有《交游资料补录》、《诗赋文集考略》、《玉茗堂传奇创作年代考》、《紫箫记考证》、《杜丽娘慕色还魂话本》、《牡丹亭与妇女轶闻》、《引用书目》、《人名索引》等。并写有《再版后记》，对年谱的起源、性质、学术价值以及写作态度等诸方面作了精辟的论述。上海古籍出版社 1958 年初版，1980 年 5 月又出版修订本。

牡丹亭校注　戏曲校注本。徐朔方、杨笑梅校注。本书以明代怀德堂出版的《重镌绣像牡丹亭还魂记》为底本，校以《古本戏曲丛刊初集》影印明朱墨刊本、毛晋编《六十种曲》本、《格正还魂记词调》本、吴吴山三妇评本、暖红室复刻冰丝馆重刻《还魂记》清代翻刻

本、光绪十二年同文书局印本。本书注释详尽，考证严谨，力求明白易懂。卷首有校注者写的"前言"，就《牡丹亭》的思想内容、艺术特色、杜丽娘等人物形象及其作者汤显祖的生平、思想等，进行全面的分析和评价，具有一定的学术价值。卷末附有"汤显祖年谱"、"关于版本的说明"和"校记"。人民文学出版社 1963 年 4 月出版。

长生殿校注　戏曲校注本。徐朔方校注。本书以文学古籍刊行社影印郑振铎所藏稗畦草堂本为底本，校以暖红室本，通行的光绪庚寅文端楼刊本。注释以普通读者为出发点，详尽精到，明了准确，是一个较好的读本，校注者还为本书写了一万六千多字的"前言"，对洪升的生平梗概、《长生殿》的写作年代及依据、《长生殿》及其以前的小说、戏曲中的唐明皇、杨贵妃的故事、《长生殿》的历史主题和它的国家兴亡之恨，以及古代戏曲对《长生殿》的影响等，进行了论述，并提出自己新的看法，对读者了解洪升和阅读《长生殿》有一定的帮助。卷末附有清徐麟(灵昭)、吴舒凫、汪熷、毛奇龄等人的序。1958 年 5 月人民文学出版社初版。

戏曲杂记　戏曲论文集。徐朔方著。共收入作者自 1952 年 11 月至 1956 年 3 月三年多内陆续写成的八篇关于古代戏曲方面的论文和读书札记，分别对元代及以后的几种戏曲作品和有关作家提出自己的看法。所收论文是：《元代的水浒杂剧及其代表作〈李逵负荆〉》、《元代的包公杂剧》、《论西厢记》、《杂剧〈赵氏孤儿大报仇〉》、《郑德辉的杂剧〈倩女离魂〉》、《〈琵琶记〉是怎样的一个戏曲》、《汤显祖和他的传奇》、《洪升和他的〈长生殿〉》。其中已发表的几篇，曾重新作了修改或重写。古典文学出版社 1956 年 7 月出版。自出版之后即受到国内外学者的重视，至 1958 年 5 月，已第三次印刷，印数达一万册。

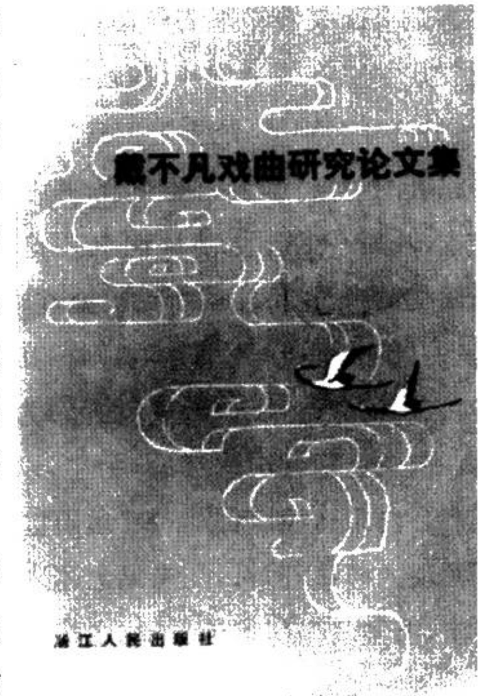
古典戏曲存目汇考　嘉兴人庄一拂编著。分上、中、下三册，计一百三十四万字。本书著录自南宋戏文至清代杂剧、传奇的现存目录，并附录近代作品，断代为编，一脉相承。计有戏文三百二十余种，杂剧一千八百三十余种，传奇二千五百九十余种，共四千七百五十余种(异名别题，统摄于正目)。比以前各种曲录所收要多一倍以上。每种剧目，凡能看到原著的，都将本事扼要摘录，并考订其来源影响，同时注明存佚情况。所录剧目，有现存传本，凡属一书各种版本不同，不论其木刻影印以及通行诸本，均以序次胪列；即使是抄本或佚文散折，也都注明所见出处，以供研究者参考。本书著录，主要以《今乐考证》为依据，用《曲录》来增补，两书并见，则标其一。其他书簿著录所见，宋元及明初戏文，以《永乐大典》、《南词叙录》及吕天成《曲品》为主，以《南九宫正始》及《寒山堂曲谱》等为辅；元人杂剧，以《录鬼簿》及其《续编》为主，以《太和正音谱》等为辅；明清杂剧、传奇，则从《今乐考证》和《曲录》，而以《曲品》、《远山堂曲品》、《远山堂剧品》以及《也是园书目》等增补。近年新发现的典籍、曲目，凡未见上述诸书者，一概标明"未见著录"。凡戏曲作家，略以时代为叙次，能考其里居事迹者，均在作品前略作介绍。卷末附有《征引有关戏曲资料举要》、《作家名号索引》、《戏曲名目索引》。赵景琛为本书作序，指出本书"搜罗资料宏富"，"是一部极

具参考价值的著作”。此书虽尚有错漏，但确为当前最完备之曲录汇考。上海古籍出版社1982年12月出版。

百花集·百花集续编　戏曲论文集。戴不凡著。《百花集》，作家出版社1956年7月出版。全书收有作者1952年至1955年间撰写的戏曲论文十七篇，多是讨论传统剧目的内容和改编工作的专文。其中有的论述《白蛇传》、《西厢记》、“水浒戏”的若干问题，另有一部分为关于历史剧问题的回信及笔记。《百花集续编》，新文艺出版社1978年3月出版。全书收有作者1953年至1957年的论文十九篇，多是对戏曲艺术中某些问题的探讨，其中涉及古典戏曲的人民性问题，传统剧目的整理，改编和评价问题，传统戏曲的戏剧性问题等等。另一些为研究和介绍梅兰芳、周信芳、盖叫天、萧长华和周传瑛等著名戏曲表演艺术家的表演艺术的专文。

论古典名剧《琵琶记》　古典戏曲研究专集。戴不凡著。1956年夏天，中国戏剧家协会举办了关于古典名剧《琵琶记》的讨论会。会后，作者陆续发表有关该剧的研究文章。本书是在这些论文的基础上增补而成。全书分上、下篇：上篇论述了该剧在戏曲史上的地位，介绍了有关剧本的传说及其评论。对于该剧作者高则诚生活的时代时进行了深入的考证，并从其家世、生平，交友及现存诗文中，对高则诚一生的思想状况进行了分析和研究。下篇从戏曲文学的角度，论及作品的思想内容和艺术技巧，对剧中主要人物赵五娘、牛丞相、蔡伯喈、牛小姐和张大公逐一进行了分析。对一些历来有争议的问题，提出了自己的看法。中国青年出版社1957年12月出版。

论崔莺莺　古典戏曲研究专著。戴不凡著。这是一部《西厢记》人物论，它包括《董西厢管窥》、《西厢记新解》、《第六才子书发复》三个部分。书中论述了西厢故事演化过程中最有影响的三部作品《董西厢》、《王西厢》和金圣叹批注的《第六才子书》中的诸色人等，并涉及《西厢记》的不同版本与一些续貂之作，意在探讨王实甫所创造的崔莺莺究竟是怎样一个人物。作者通过上述三个作品的比较，用校勘发复等方法，着重研究在特定情景下的人物行动线，论证了这几部作品的不同戏剧冲突，不同主题思想以及不同性格的崔莺莺形象。书中还就学术界对《西厢记》的一些争鸣问题提出了自己的见解，对于金圣叹批改《西厢记》的意图也作了深入的研究和探讨。上海文艺出版社1963年10月出版。



戴不凡戏曲研究论文集　戏曲研究文集。戴不凡著。全书二十余万字，收有作者五十年代中期至七十年代末期的十八篇专题论文。其内容大体可分为两

大部分:第一部分是对古典戏曲理论及古代戏曲作家、作品与戏曲声腔的研究;第二部分是一组纪念元代伟大的戏曲家关汉卿的文章。作者对古典戏曲理论、写作技巧等作了详细的阐述,对于戏曲史上一些有争议的问题提出了自己独到的见解,如作者认为明代《玉丸记》、《樱桃记》、《锦笺记》和《蕉帕记》,均为余姚腔剧本,并谈了对余姚腔的若干看法。浙江人民出版社 1982 年 2 月出版。

越剧演员谈表演 戏曲表演基本知识丛书。共收五篇文章,由越剧花旦姚水娟、功架小生吴剑芳、儒巾小生陈佩卿、老生钱鑫培、小丑屠笑飞口述,何贤芬、王驯记录并整理。作者根据各自不同行当的实践经验和体会,着重阐述唱、念以及台步、水袖、扇子、身段及眼睛、胡子等表演程式的继承、发展和运用等问题。东海文艺出版社 1957 年 1 月出版,书前有王子辉所写“引言”。

华东区戏曲观摩演出大会剧本选集·浙江省代表团演出剧本选 剧本选集。华东区戏曲观摩演出大会编印。内收越剧《未婚妻》、《盘夫》、《庵堂认母》,绍剧《芦花记》,婺剧《槐荫分别》、《断桥相会》,甬剧《两兄弟》,睦剧《南山种麦》、《牧牛》。这是我省戏曲剧本创作和整理工作的首批成果,其中创作剧目以甬剧《两兄弟》、整理剧目以越剧《庵堂认母》影响较大。浙江省文化厅资料室收藏。

浙江地方戏曲音乐选 戏曲音乐选集。周大风、卢炳容收集整理。这是集中介绍越剧、绍剧、婺剧、甬剧、睦剧、湖剧、杭剧等七个浙江地方剧种音乐的资料性书籍。作者长期从事诸多剧种的调查和研究,亲自采录大量音响资料,逐一记谱,然后通过精选和整理。所选都出自著名演员的优秀唱段,在各剧种中均有一定的代表性。在每一剧种选曲之前,对该剧种的历史、以及音乐特点等都作了简单的介绍。排列顺序上一般按剧种各历史时期代表性唱段编排。1956 年浙江人民出版社出版。

在戏剧战线上 戏曲论著。伊兵著。收戏曲论文二十篇,内容分别为:阐述五十年代的戏曲改革政策,总结戏曲工作的经验和评介戏曲舞台上出现的较好剧目;对昆曲《十五贯》、越剧《梁山伯与祝英台》、《春香传》等优秀剧目作了较全面的分析论述;其中《我对越剧改革的意见》、《漫论“女吊”》、《论神话剧》、《在若干古典剧目中看祖国戏曲遗产的优秀传统》等篇,是作者多年从事戏剧工作的经验心得。该书对了解 1949 年至 1958 年我国戏剧发展的历史,有一定的参考价值。1959 年上海文艺出版社出版。

现实与理想 戏剧论文集。伊兵著。收有作者论文九篇,其中六篇为戏曲论文,三篇为话剧论文。书中对当时舞台上涌现的优秀剧目莆仙戏《团圆之后》、昆曲《墙头马上》等剧作了较全面的分析评论。其中,《现实与理想初探》是作者对革命现实主义和革命浪漫主义创作方法的理论探讨。《十年来中国话剧的发展》是对该时期国内话剧发展的回顾和总结。1960 年中国戏剧出版社出版。

昆曲表演一得 昆曲表演身段谱。徐凌云演述,管际安、陆兼之整理。共记录了昆

剧《寄子》、《议剑献剑》、《小宴》、《嫁妹》、《梳妆掷戟》、《跪池》、《见娘》等二十多出剧目中主要脚色的表演身段。该书演述身段，从人物个性出发，结合剧情，予以详细分析，如说《梳妆掷戟》中吕布戟不离手，不仅为了边式好看，也是表现吕布焦忿激动，大有惶惶不可终日之态；《问路》中郭驼的静和慢，癞头的动和快，更是性格的鲜明对比；《乐驿》刻画专门讹诈的所谓读书人乐道德，分作七个层次来剖析，条理清楚；《云阳》说明卢生被绑，手不能动，必须运用眼神来表现恐惧、愤激等复杂感情。凡此，对舞台表演艺术和观众欣赏均有裨助。此外，对梨园掌故、服饰、化妆等也有扼要的叙述。此书由上海文艺出版社于 1959 年至 1960 年出版，共三集。第一集周玑璋作序，第二集俞振飞作序，第三集赵景深作序。每集均附徐凌云演示剧照。

中国地方戏曲集成·浙江省卷　浙江地方戏曲剧本选集，浙江省文化局编辑，1959 年 6 月由中国戏剧出版社出版。共选剧本二十二个：越剧有《盘夫》、《庵堂认母》、《双凤冤》、《五姑娘》、《一日千里》、《关不住的姑娘》、《三摆渡》、《跃进的道路》；婺剧有《黄金印》、《送米记》、《孙膑与庞涓》、《米糷敲窗》；绍剧有《龙虎斗》、《芦花记》、《香罗带》；甬剧有《两兄弟》、《姑娘心里不平静》；昆曲《十五贯》；温州乱弹《阳河摘印》；新昌高腔《卖后宰门》；湖剧《麒麟带》；睦剧《牧牛》。此外，尚有“前言”，并附浙江省戏曲剧种分布图、剧种形成地区和流传地域表。

小戏二十出　剧本选集。中国戏剧家协会浙江分会编。共收二十个剧目：十二个新创作的现代剧，八个为整理加工的传统剧。现代剧有：越剧《三摆渡》、《风雨同路人》、《劝亲家》、《抢伞》、《凉亭会》、《梳妆打扮上北京》、《彩凤双飞》、《英雄儿女》；婺剧《满天飞》；甬剧《两妯娌》、《家务事》、《传家宝》。传统剧有：绍剧《寿堂》；睦剧《南山种麦》；越剧《九斤姑娘》；和剧《樊梨花斩子》；婺剧《昭君出塞》、《牡丹对课》、《僧尼会》；昆剧《中山狼》。浙江人民出版社 1961 年 6 月出版。

越剧唱法研究　戏曲音乐论著。周大风著。全书把唱法研究建立在体现唱腔感情的基础上，围绕着感情处理，着重在语言、发声、韵味等方面，进行分析和研究。在具体处理感情时，作者提出抓重点场、重点曲、重点句、重点字，强调突出感情重字的必要性。在关于处理语言的章节中，着重阐述了戏曲唱法中“字重腔轻”的基本规律，介绍了用调节子母音的密度来丰富演唱感情的基本方法。在“用腔”一章中，作者则将传统戏曲中各种用腔进行归纳，形象地提出了“收口腔”、“喇叭腔”、“橄榄腔”、“葫芦腔”、“平腔”、“颤抖腔”、“点头腔”、“滑腔”等二十五种不同用腔类型，并逐一举例，作了详细说明。1960 年上海文艺出版社出版。

越剧流派唱腔　戏曲音乐论著。周大风著。全书侧重分述袁雪芬、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、尹桂芳、戚雅仙六位著名越剧演员的唱腔特点，集中分析她们演唱上形成个人特色的诸种原因。特别在“序”中，作者提出了“师法诸家，自成一家”、“先混后化，由零渐整”、

“熟而生巧，巧而成格”、“抒己之长，避己之短”、“曲腔声字，特点鲜明”、“推敲琢磨，反复实践”、“一人创腔，众人帮助”、“非恒而变，因戏制宜”等八个方面，重点阐述流派特色形成和发展的规律，具有一定的现实意义。浙江人民出版社 1981 年出版。

婺剧音乐(徽戏部分) 戏曲音乐曲谱专集。中国戏剧家协会浙江分会主编，浙江婺剧团编辑，陈金声执笔。内容包括徽戏音乐简介、唱段音乐曲谱、器乐曲牌和锣鼓经四个部分。其中〔芦花〕、〔拔子〕系统选曲十七首；〔西皮〕、〔二簧〕系统选曲四十八首；器乐曲牌三十首；锣鼓经四十四首，基本上反映了婺剧徽戏音乐的面貌。徽戏是婺剧的重要声腔之一，徽戏音乐在我国戏曲史上占有重要地位，本书对抢救、挖掘、普及和研究婺剧音乐及其历史，具有较高的资料价值。1962 年浙江人民出版社出版。

浙江戏曲传统剧目汇编(绍剧) 戏曲剧本选集。共十一辑。中国戏剧家协会浙江分会、绍兴县绍剧搜集小组合编，1961 年至 1963 年内部铅印。收绍剧传统剧本《后硃砂》、《五美图》、《龙凤锁》、《双合桃》、《节孝图》、《双龙会》、《斩貂》、《和番》、《玉麒麟》、《调女吊》、《打登州》、《赐皇袍》、《梳妆楼》、《长坂坡》、《贵妃醉酒》、《香罗带》、《岳传》、《嬉凤》、《芦花记》、《磨房串戏》、《霓虹关》、《八美图》、《龙虎斗》、《双贵图》、《千秋鉴》、



《凤凰图》、《取荥阳》、《紫金鞭》、《玉蝴蝶》、《潞安洲》、《视仇若亲》、《郑恩打殿》、《南唐》、《千忠会》、《通天箫》、《追狄》、《三奏本》、《卧龙岗》、《前硃砂》、《轩辕镜》、《雌雄鞭》、《巧姻缘》、《要离刺庆忌》、《救母记》、《倭袍》、《三皇府》、《换庆记》、《紫玉壶》、《鸳鸯带》、《紫霞杯》、《瑞香球》、《孟姜女》等五十二个。剧本系据老艺人口述记录或手抄藏本，除校正明显错别字外，均未加改动，一如原貌，是珍贵的戏曲研究资料。浙江省文化厅资料室收藏。

浙江戏曲传统剧目汇编(姚剧) 戏曲剧本选集。共二辑。中国戏剧家协会浙江分会，余姚县姚剧团搜集小组合编，1962 年至 1963 年内部铅印。收姚剧传统剧本《陆卖桥》、《双买花》、《双妻园》、《打窗楼》、《荡湖船》、《垃圾划》、《失荷包》、《绣荷包》、《粜米记》、《十不许》、《爬灰佬》、《双看相》、《看水碗》、《卖佛手》、《卖馄饨》、《卖青炭》、《双投河》、《双落发》、《后落发》、《前落发》、《拜三官》、《童子郎》等二十二个。剧本系据老艺人口述记录或手抄藏本，除校正明显错别字外，未加改动，为珍贵的戏曲研究资料。浙江省文化厅资料室收藏。

浙江戏曲传统剧目汇编(婺剧)　戏曲剧本选集。共十一辑。中国戏剧家协会浙江分会、金华专区戏曲联合会汇编小组合编,1961 年至 1962 年内部铅印,收婺剧传统徽戏剧本《西川图》、《二度梅》、《银桃记》、《寿阳关》、《紫金镖》、《铁弓缘》、《乾坤带》、《忠义缘》、《江东桥》、《铁笼山》、《画图缘》、《还魂带》、《大龙袍》、《龙凤配》、《紫金带》、《父子会》、《破庆阳》、《双玉镯》、《回龙阁》、《龙虎斗》、《碧玉球》、《对金钱》、《沙陀国》、《二皇图》、《万里侯》、《玉灵府》、《朱砂记》、《满门贤》、《丝套党》、《春秋配》、《五龙会》、《逃生洞》、《探五阳》、《大金镯》、《上天台》、《下南唐》、《前后金冠》、《素珠记》、《铁灵关》、《碧尘珠》、《节义贤》、《珍珠塔》、《胭脂褶》、《感恩亭》、《双合印》、《列国记》、《千帕记》、《汉潼台》、《翠花缘》、《分水钗》、《烈女配》、《九龙阁》、《大香山》、《花田错》等五十四个。这些剧本,系老艺人口述记录或手抄藏本,除校正错别字外,均未加改动,保持原貌,是珍贵的戏曲研究资料。浙江省文化厅资料室收藏。

婺剧高腔考　戏曲论著。叶开源与张世尧合著。1981 由日本东京龙溪书店出版,日本东洋大学文学部教授波多野太郎和中国复旦大学教授赵景深均为该书作序。全书分研究南戏的新途径、婺剧的介绍、婺剧场上考,婺剧剧目考、婺剧高腔《白兔记》考、婺剧高腔《两世缘》考、婺剧高腔《合珍珠》考、婺剧高腔《三孝子》考、"结束语"等十章。该书认为,浙江婺剧高腔是与古南戏一脉相承的一支;指出产生于宋的南戏,到元代"在通都大邑,曾呈现衰微的现象,但在农村、小城市中仍是相当流行,迄未中断";浙东婺剧高腔的渊源,应注重剧场艺术和南戏发展的主流及民间性进行考察。该书对中国戏曲史的研究提出新的见解。浙江婺剧团资料室收藏。

浙江戏剧丛刊　戏曲专刊。后改名《剧本选辑》、《浙江剧本选》,创刊于 1980 年初,原由浙江省文化局艺术研究室、后为浙江省艺术研究所剧目室编辑出版。《丛刊》每年选登省内剧作者创作的剧目若干,为不定期内部刊物,目的在推广较好的上演剧目,促进省际交流。至 1982 年底,三年共出版十五期,已发表二十五个剧目。浙江省艺术研究所资料室收藏。

浙江省专业剧团青年演员会演会刊　戏曲、歌舞等综合资料。会演办公室编印。八开铅印小报。自 1980 年 8 月 16 日至 9 月 30 日,共二十期。刊载演员的表演、歌唱、观众反映以及会演活动报道、领导讲话、诗词等各类文章二百四十余篇,各种照片一百六十余幅,另有评奖委员会成员名单、演出节目单和获将者名单,为浙江省重要戏曲活动之资料。浙江省文化厅资料室收藏。

浙江省戏曲"小百花"会演会刊　戏曲综合资料。即中国戏剧家协会浙江分会等主办的《戏剧影视报》内刊总五至十二期。会演办公室编印。八开铅印小报。自 1982 年 9 月 2 日至 23 日,共十一期。刊登演员的歌唱、表演评论、学艺情况、领导讲话、消息报导、诗词等各类文章一百六十余篇,各种照片一百八十余幅。另有会演办公室、评奖委员会、获奖名

单和演出节目单，为浙江省重要戏曲活动之资料。

艺术研究资料　浙江省艺术研究所编辑出版的内部戏剧理论刊物。1982年创刊，大三十二开，每辑约二十五万字。该刊发表戏曲文学、表导演、音乐声腔、舞台美术、戏曲史、戏曲教学及戏曲美学等方面的论文，为我省戏曲理论研究之重要刊物，具有浙江地方特色，有较强的学术性，受到了国内戏剧理论界的好评，亦为国外学术界所重视。浙江省艺术研究所资料室收藏。

戏　文　戏剧双月刊。十六开本九十六页，内附插图二页。1981年6月创刊，公开发行，浙江省文化厅艺术研究所主办，《戏文》编辑部编辑，施振楣任主编。辟有"创作谈"、"表导演艺术"、"戏剧史料"、"谈艺录"、"乡人谈戏"、"艺术书简"、"越剧之窗"、"艺坛通讯"、"戏剧题咏"、"梨园谱"、"小百花园"、"随笔·札记"等栏目，并刊载整理、改编、创作的各类戏剧剧本。《戏文》为浙江省唯一公开发行的戏剧刊物，在全国有一定影响。浙江省艺术研究所资料室收藏。



戏剧影视报　中国戏剧家协会浙江分会编辑出版的内部八开小报。初名《戏剧园地》，三十二开，季刊，后改为月刊。1980年9月创办，至1982年底已出版了十四期，其中曾出"戏剧评论"、"舞台美术"、"学习资料"、"现代戏调演"、"青年演员会演"、"省二次戏代会"等八个专辑。《戏剧影视报》辟有"戏剧影视评论"、"编导札记"、"舞美之花"、"戏剧美学"、"影视美学"、"艺术研究"、"浙江戏剧家"、"艺苑新秀"、"争鸣"、"剧人论坛"、"群议录"等栏目，为浙江省的戏剧、影视活动保存了许多资料。浙江省文化厅资料室收藏。

轶闻传说

教坊优伶讥秦桧　北宋靖康二年(1127),徽、钦二圣为金兵所俘。对此奇耻大辱,太师秦桧为保高宗的帝位,竟力主和议,置二圣于不顾。南宋绍兴十五年(1145)四月初,在高宗赐秦桧宅邸及金银、彩绢的宴会上,富有正义感的教坊优伶在献演杂剧时借题发挥进行讽刺。先由副净登场,力颂秦桧"功德"。接着副末出场,搬太师椅让副净坐。副净连声道谢,正准备坐下,突然掉下帽子,脑后露出双叠的发鬟。副末即问:"你这梳的是什么鬟?"副净答道:"此乃二胜鬟",副末就敲他的脑袋说:"你只知道坐太师椅,收受银绢,早把'二圣还'(二胜鬟的谐音)忘在脑后了。这行吗?"满座宾客大惊失色。秦桧大怒,次日,将优伶下于狱。(见宋岳珂《桯史》)

老郎神的传说　宁波昆剧艺人供奉的祖师老郎神为"翼宿星君"。相传"翼宿星君"原是唐明皇时代的一位小艺人,因为他年纪小,故称"郎";又因为他兼长百戏,无所不通,故又尊以"老",人称"老郎"。一天,长安某梨园伶工在排练一本新戏文,怎么也排不好。这时,不知从哪里来一个小孩子,边看排练,边指指点点,说得头头是道,说完即扬长而去。伶工们根据这位小孩子的指点重排了一遍,不料立刻关目紧扣,布局无痕,处处引人入胜,令人耳目一新。原来这个小孩子就是"老郎"。老郎长大后,以教戏为己任,流落江湖,被许多戏班聘为教戏师傅。死后升天,被玉皇大帝封为"翼宿星君"。戏班则根据他生前的形貌纷纷塑像并建庙供奉,尊称"老郎神"。(据王长寿等口述整理)

菊部头二进德寿宫　宋高宗赵构在宫内设仙韶院(教坊司),划为十三个部或色,各部负责人就叫"部头"。当时教坊中有位著名舞姬菊夫人最为出色,能歌善舞,妙解音律,姿容秀丽,而且熟谙唐宋法曲,为仙韶院中第一人,全院上下称她为"菊部头"。可是宋高宗对她并不怎么感兴趣,她因而郁郁不乐,不久就称疾告归,仍住杭州。后来有位显宦陈源,以重金厚礼为聘,迎菊部头于西湖适安园,锦衣玉食,过着奢华舒适的生活。有一天,德寿宫演出宫廷大型歌舞〔梁州曲〕(系大曲),高宗看了很不满意。提举官关礼为此大伤脑筋,只得向皇上奏明:此事非得把菊部头请来不可,因为她擅长演奏〔梁州〕,除她没第二个人能排练得好。高宗乃传 旨宣召菊夫人进宫。菊夫人奉旨进宫,经她一手排练后,重演〔梁州〕大曲与前大不一样,从音乐、舞姿到队形变换,完全是教坊大曲规范。高宗乐了。而菊部头

从此关进“金丝笼”后，再也出不来了。陈源失去菊部头后，像挖去心头肉，却又无可奈何，终于感怆成疾。这事传到杭州文人中间，有位学士就将此事敷衍成曲，由学士写词，由教坊都管王公谨谱曲，定名曰〔菊花新〕，并向陈源献演。陈看后大为感动，优厚酬谢。其后，陈每闻此曲，伤感泪下，不久就去世了。一代舞姬菊部头结局如何，不可得知，而〔菊花新〕却传于后世。宋末元初的周密《西湖杂记》有诗云：“仙韶院里按梁州，妙舞争推菊部头；一自重邀天上顾，菊花新更使人愁。”不知从何时始，戏班乃有“菊部”之称。（据周密《癸辛杂识》）

亡宋伶官讥中丞　南宋景炎元年(1276)二月，元兵攻占杭州，俘赵㬎(恭帝)，宋殿帅范文虎降元，拜左中丞。一日，在街上偶然遇见一位姓金的亡宋伶官，范对金说：“某日公宴，你来演出，保你摆脱贫贱。”到时，这位姓金的演员果然赴会，在宴会上演出杂剧，打诨讽刺说：“净慈寺大钟，好几天不撞了，主持责问撞钟和尚，和尚回答说：‘钟楼近日出了神道，不敢去。’主持不信，亲临钟楼，果见巨神跪地投拜。主持问：‘你是何方神道？’神答道：‘钟神(中丞)。’‘既然是钟神，为什么还跪地投拜？’”(暗指范文虎降元)座客大笑。范气得脸色铁青，怒视金伶。金伶坦然扬长而去。（见元仇远《稗史》）

新科解元登台串戏　明嘉靖二十八年(1549)，浙江秋试。放榜日，举子们天没亮就奔赴贡院看榜，唯独钱塘的周诗把这关系一生荣辱的大事丢在脑后，跑到戏场去了。天亮后，榜发，名列榜首的正是周诗，好友及邻居四处寻他不着，原来他这时正在戏场粉墨登场，串演《范蠡寻春》。所有报喜者一齐拥向戏场，高呼周解元不止。周正在兴头上，对一片报喜声充耳不闻，直到戏演完才回家。（见清陈宝崖《旷园杂志》）

商小玲演“寻梦”　明万历间，杭州著名女优商小玲，色艺俱佳，尤擅演汤显祖的《还魂记》。商曾钟情某人，心有灵犀而不得通，郁郁成疾。其经历和杜丽娘相似，每演“寻梦”、“闹殇”诸出，宛若身临其境，一上场即进入角色，演得十分真切，声泪俱下，观众无不感动。一天，她又演“寻梦”，当唱到“待打并香魂一片，阴雨梅天，守的个梅根相见，盈盈界面”时，泪如雨下，凄婉至极，猝然倒在台上。待扮演春香的演员上前一看，不料已气绝身亡。（见清焦循《剧说》）

“赵文华”带枷示众　明末崇祯间，慈溪城里某戏班以演《鸣凤记》闻名。其中“庆寿”一出简直把剧中人赵文华阿谀谄媚的丑态刻画得入木三分。由于赵文华是慈溪人，因而掀起一场轩然大波；赵氏子孙看了演出后，无不勃然大怒，竟率众向戏班大兴问罪之师，并将饰赵文华的丑脚缚送县衙究办。不料县令何公对《鸣凤记》颇有见地，便故意斥责优伶道：“赵文华乃是本处先朝大臣，汝等竟目中无人，胆敢搬演此戏，以彰其丑，合当严拿惩办，以儆效尤。”言毕，即命优伶仍扮成赵文华，戴上枷，并用朱笔写明其罪状：“不合扮演先朝大臣赵文华优人一名某某某枷号示众。”还要他跪在大街上反复诉说自己的罪状。街上挤满看客，个个暗笑不止。赵氏族人见此状，急忙央求有威望的缙绅向县令求情。县令说：

"赵氏自愿从宽发落,敢不从命?"遂将优伶卸枷,释放了事。

钱美恭唱戏寻父 明朝末年,鄞县钱美恭之父卒于云南任所。他决心去云南寻父遗骸,恨家无余资。一日,适有戏班演出《寻亲记》,美恭观后,甚为感动,遂学成此戏,然后沿途乞唱,先后凡七年,历尽艰辛,终将父骸携归故里。自此以后,宁波人就不忍再看《寻亲记》的演出。(见清焦循《剧说》)

李渔的半本戏 一次,李渔要回杭州某戏班。因缺盘缠,向一位做官的亲戚借款。亲戚见其寒酸相,一口拒绝。李渔很生气,到街上兜了一圈,拎了一包"礼物"又回到亲戚的门口,请门卫将礼物转交给老爷。中午,老爷回府,打开"礼物"一看,原来是纸、墨、笔、砚文房四宝,外加一块白粉。他看了顿时手脚发抖,结结巴巴地问:"李……渔从……哪儿走的?"待得知是从水路走的,连忙命仆人雇船,要亲自追赶李渔。仆人对此很不解,他斥道:"你晓得甚么!他要把我当小丑写成戏文唱呢!"当他们的船在七里泷赶上李渔时,李渔已把他平日狐假虎威、欺压百姓的一桩桩丑事编成半本戏了。他气急败坏,但又无可奈何,只好磕头赔礼,恳求李渔把这戏改了。李渔笑道:"这要靠你后半生的行为来改罗!"据说,他后来果真不敢再为非作歹了,李渔也就没有把那半本戏继续写下去。(见诸葛珮等《半本戏》)

"全福班"名称之由来 全福班为清末民初驰名江浙的昆班之一。据沈寿林之孙沈传琨回忆,该班系明末昆剧艺人沈寿林所创建。后因战事影响,戏班时演时辍,艺人无法维持生活,各自星散。寿林即投奔太平军,随军征战,进驻天京(今南京)。因办事干练,为天王洪秀全所赏识,留作侍从。后天京为清军围困,洪秀全命寿林潜回苏州,集资重组昆班,并自备船只,常年流动演出于杭、嘉、湖、苏、松各府县。为纪念洪秀全恩德,不忘"同吃天王饭,共享天王福",寿林将戏班取名为"全福班"。

皮匠刺"秦桧" 位于江、浙两省交界点的枫泾镇,半属浙江,半属江苏。每年三月上巳,要酬神演戏,"梨园数部,歌舞达旦"。康熙十二年癸丑(1673)三月,又邀戏班演出,演的是传奇《精忠记》。当演到秦桧与王氏设计害死岳飞父子时,由于饰秦桧的演员演得逼真,观者共愤。这时忽然有个观众怒气冲冲地跳上舞台,用利刃猛刺"秦桧"致死。此人是镇上皮匠,那把利刃正是割皮刀,他被当场捆绑送官府究治。执法官问他为何擅杀平民?皮匠诉说:"小民和戏班子里的人素不相识,我恨煞陷害忠良的奸臣秦桧,不料误杀好人,望老爷开恩。"执法官被皮匠的一腔义愤所感动,于是网开一面,以误杀罪处治了事。(见清董含《三岗识略》)

"活关公"露面嘉兴 清代嘉、道年间,某水路班在嘉兴附近演出。一天,一个身材矮小的驼背老头来找班主说:"我从前也是唱戏的,现在年岁大了,唱不动了,请你随便给我个事做,混口饭吃吧!"班主想,戏班正缺个烧饭的,就留他做烧饭师傅。老头平日除做菜烧饭外,很少与人交谈,身边只有一个长方形的包袱和一根长旱烟管,烟也很少抽,包袱更不准别人动,大家都觉得他有点怪。一次,班子到某镇唱戏,压轴戏是《活捉吕蒙》。戏开锣后,

不见扮演关公者的影子，班主急得坐立不安，驼背老头见此情景，对班主说："这戏我演过，如没人顶替，我权且替一下怎么样?""你演关公？可你的背……"老头说："我自有办法，上台就不驼了，你们斟酌吧!"班主出于无奈，只得勉强同意。老头穿好戏装，却不开脸，只顾坐着不断地抽烟。班主急了，说道："请你快开脸吧!"于是老头拿起笔涂了个大白脸。大家都愕然，责问说："老头，你怎么啦?这时候还开玩笑?"老头镇定自若地说："你们急什么呀，我不会把戏演砸的。"他慢慢地打开随身包袱，拿出一副三、四十厘米长的木板和一束带子，先把两块板在胸前背后放端正，背靠墙，挺胸抽带把板束紧，穿上长靠。说也怪，这时老头挺精神，人也仿佛长高了，一扫萎靡之态。更惊奇的是，白脸逐渐呈现红云，由桃红而深红，由深红而紫红，光泽明亮。场面三通鼓罢，关公出场，照例要放松香烟火；老头却对后台摇手，示意不用放烟火，指指自己嘴巴，迈步稳稳上场，把嘴一张，一阵烟雾从嘴里喷出，缭绕全身，恍如从云端下降，观众从未见过这样神化了的关公，未开口就得了个满堂彩，全场掌声雷鸣。演完戏，班主要把他待为上宾，请他当头牌老生，但遍寻不见，他已不辞而别了。据说这老头原是清廷升平署的名武生，因驼背，要用夹板束身，绰号很不雅，叫"夹板龟"。他演关公，皇上很欣赏，特地在夹板上盖上御玺。但他不愿在宫中演戏，遂逃出北京，隐姓埋名，流浪江湖，成为一个不为人知的江湖艺人，后不知所终。

观众为姚水娟挂"头牌"　民国十八年(1929)某日晚，宁波百丈街后真君庙，女子绍兴文戏某班正在演出《碧玉簪》。主角李秀英由年轻花旦姚水娟扮演。当时姚水娟才十四岁，扮相俊美，唱做俱佳，然而她的挂牌名次却排列第六。当她演到"三盖衣"一场重头戏时，演得真挚细腻，唱得委婉动听，观众啧啧称好。这时有位观众情不自禁，贸然把姚水娟的牌子(一块用红纸标单名的木板)，从原来的第六位移挂至第一位，同时将原挂的几块牌子各后移一位。这一出乎意料的移位举动，顿时赢得了满堂彩声。许多人以为换牌的定是什么阔佬，待一打听，原来却是江东百丈街新源柴爿行的帐房先生李某。从此，姚水娟声名大振。

郑剑西一弦伴戏　民国年间，瑞安有个郑剑西，是个能画善文的文人，尤其擅长操琴，曾拜陈彦衡为师，著有《二簧寻声谱》。1933年，曾应邀为名旦梅兰芳操琴，被誉为一代琴宿。抗日战争时期，他息隐家园。一次，在温州大戏院看高百岁演出，观众知其为名琴师，拥请为高操琴。戏演"骂曹"一折，郑入琴位。高百岁有名琴师配合，歌喉琴韵，高亢入云，演来分外精彩，掌声雷动。伴奏中，忽然"嘣"地一声，断了一根弦，满场演员和观众都大吃一惊，既为之惋惜，亦不知如何是好。不料，郑剑西不慌不忙，以其超凡熟练的琴艺，竟用一根弦拉出两根弦的效果，拉到终场，不差分毫。从此，剧坛叹为"琴圣"。

"盖叫天"艺名缘由　盖叫天原名张英杰，号燕南，河北高阳人。幼年入天津隆庆班习武生，艺名"金斗子"；后改习老生，唱文戏，对此艺名不满意，辗转杭州后决定另取。当时，名老生谭鑫培称"小叫天"，他便自取艺名"小小叫天"。不料在座有人瞧不起他，在一旁

冷笑道："哼，你也配叫这名字？"盖叫天一听，瞪着双眼说："怎么？你能把人看死了吗？我还要自成一家，独树一帜，盖过小叫天呢。"就这样，"盖叫天"艺名便叫开了。

盖叫天面试王传淞　二十世纪四十年代，王传淞和其他"传"字辈艺人一样，生活十分窘迫。一次，他忍饥登场给盖叫天配戏。他们合演昆剧《打虎会兄》，盖叫天饰武松，王传淞饰武大郎。二人虽然没有对过戏，但配合默契，丝丝入扣，可谓珠联璧合，相得益彰。王传淞稳健的矮步已令人叫绝，那个跳上椅子的身段更叫人倾倒，盖叫天不由得心里暗暗叫好。戏将结束时，盖叫天忽然把手往前一伸，说"兄长请！"王传淞顿时心里一怔，因为按惯例，武松把手往左一摆，武大郎走半圆场就可下去，如今手往中间伸，他必须绕个大圆场才能下去。这分明是在面试他，看他能有多少能耐。王传淞咬咬牙，再用矮步走完最后的一圈圆场，赢得满堂的喝彩。盖叫天也更打心底里佩服王传淞。

卢小姐投奔穷正生　民国年间，婺剧著名正生李朝梭，扮相俊美，表演妙绝，为浙江省参议员卢旌贤之女卢馨芗所眷恋。卢旌贤得知后勃然大怒，拍桌大骂，扬言要敲断女儿的"脚踝骨"。但卢小姐宁死不屈，又有其母暗中支持，未能奏效。卢旌贤无奈，只得在《东南日报》上登报声明脱离父女关系。卢小姐毅然与李朝梭结合，在永康大司巷租了房子，建立了小家庭。卢小姐经常帮丈夫读剧本，念京白。一次，她听了丈夫唱《打金枝》中"唐肃宗离过了龙书案位"一段后，连忙纠正说："郭子仪八十生辰，已是唐代宗朝了，所以应把'唐肃宗'改为'唐代宗'。"朝梭不信，查对史书，果然如此，在卢小姐的帮助下，李朝梭艺事日增，传为佳话。

武生小毛豹火中救人　民国十年(1921)九月十六日，吴兴县广陵庙举行庙会，邀水路京班"金舞台"演戏敬神。是日例有早台戏，八时许开锣，大殿内戏台四周及两侧厢楼均挤满观众。会首为女客安全，将她们锁在厢楼内。正当大轴戏《狸猫换太子》开场时，庙内突然起火，大火迅猛蔓延，观众顷刻大乱，四处奔窜。被锁在厢楼内的女客更加着急，惊叫声、撞门声混成一片。此刻，武生小毛豹正在帮助班内同伴跳窗，见此情景，不顾安危，立即抱起一尊立在神龛里的小菩萨，冲至熊熊烈火中，猛力撞开厢楼小门，使女客们逃脱险境，最后才背着自己的老母亲冲出庙门。

"花木兰"刺杀"鬼子兵"　民国二十七年(1938)，日本侵略军占领上海。某晚，上海皇后剧场正在演出姚水娟新编的越剧《花木兰从军》。姚自扮主角，当演到木兰勇斗番将时，蓦地从番营中杀出一个留有小胡子的"日本兵"，张牙舞爪地向她杀来。姚惊视片刻，立即心领神会，于是奋舞花枪将其刺"死"，观众大快，无不脱口而出："日本兵被花木兰杀死了！"原来扮演日本兵的，是后来红遍浙东的著名小生毛佩卿，他欲借此举动鼓舞观众的抗战情绪。

盖叫天练功遇和尚　盖叫天晚年寓居杭州，每天早晨，都在西湖金沙港寓所门外练"铲"功路子。一天，盖老一边练，一边在琢磨这套路子，忽然有人拍手，不断叫好。盖老一

听，就收住架势，寻声细看，只见树林边站着一个和尚，紫铜色脸，长满络腮胡子，双眼炯炯有神，估计不是等闲之辈，便热情地邀他到家里做客。家人捧上清香的龙井茶，和尚喝着茶，便滔滔不绝地谈开了。原来这位和尚就在茅家埠关帝庙挂单(寄住)，原先也是唱戏的，练就一手过硬的武功。由于愤世嫉俗，离开戏班，出家为僧。见盖老武艺超群，看得出神，不禁拍手叫好。两人论武说戏，甚为契合。此后，和尚成了盖叫天家的常客，方外契友。

王传淞“救戏” 二十世纪五十年代，有一次，浙江昆剧团在贵阳人民剧院巡回演出名剧《十五贯》，王传淞饰娄阿鼠，周传铮饰尤葫芦。依照剧情，当娄阿鼠从尤葫芦的枕底慢慢地抽出十五贯铜钱时，尤葫芦应被惊醒，然后被娄阿鼠杀死。不想，那晚宴会上周传铮多喝了点茅台酒，居然在台上睡着了。娄阿鼠抽出了尤葫芦压着的铜钱时，周传铮一点反应也没有。娄又将到手的铜钱故意失手跌落在地，借以惊醒“尤葫芦”，不料仍没有打破周传铮的好梦。救场如救火，怎么办？大伙都焦虑地望着王传淞。王传淞却一点也不紧张，有条不紊地加了一段戏。只见王传淞再拾起十五贯钱蹑手蹑脚往门外走，突然发现有人，急忙躲避，顺手将铜钱换了个肩，因用势过猛，直往尤葫芦的床沿退去，不偏不倚，正好坐在尤葫芦的肚皮上。这一下，终于将周传铮弄醒了。他一骨碌翻身下床，一把抓住往外逃的娄阿鼠……。戏结束后，周传铮十分感激王传淞，却又说他刚才那一屁股太厉害，王传淞说：“勿厉害，侬怎肯醒过来!”说得大伙捧腹大笑。

看戏挤倒铁香炉 每逢农历三月二十三日，宁波江东南濠和北濠的两座娘娘庙要举行开光仪式，向例演戏三昼夜。清宣统二年(1910)的会首“当办”系树行中人，他们在庙门外，面朝着三江口，搭起高达十米的彩牌楼，上面满缀各种彩灯，这在当时已颇觉新奇。庙内各有“万年台”两座，临时又在庙外江边的凉亭里再搭一座戏台。南濠娘娘庙邀请老庆丰和大庆丰昆班，北濠娘娘庙邀请老聚丰和老凤台昆班，凉亭里的戏台另请一副京班。五副戏班同时开演，场面空前壮观。二十二日拂晓，在“护台”仪式之后，演“落地盘”三出头暖寿戏，无数观众蜂拥而至，日戏已是人山人海，到演夜戏的时候，台下更无插足之处。老聚丰班搬演《通州奇案》，由二面廷玉饰纳云，七旦周来贤饰王氏，老生周根法饰钱金林，八旦顾汇源饰王金定，副末戴金财饰师爷，老外戴金官饰董佩，均为名闻遐迩的高手，表演格外精彩，观众愈聚愈多。戏演至高潮，正当群情激昂热烈喝彩之时，骤然一声响，叫喊声和锣鼓声汇成一片，原来大殿前一座八个人都抬不动的铁香炉被挤倒了。(据周来贤口述整理)

舞刀砍翻油头灯 从前演夜戏点的是青油灯，俗称“油头灯”，即在小面盆大的铁盘内盛“滑脚油”，点灯芯，用铅丝吊在戏台口上面，一排四盏，统称“青油台”，光线微弱。搬演武戏时，若演员不小心，手里使用的长兵器往往会将“青油台”搠翻，油泼到观众身上，引起纠纷。民国九年(1920)七月，宁昆大庆丰班在奉化周龙王庙演夜戏，其时戏台仍点“油头灯”。三榜大面王云生，绰号“倭大炮”，扮演独角龙(《刁倭袍》)，在挥舞大刀时，用力过猛，

把悬挂在台口上面的“油头灯”一刀砍翻，台前不少观众洒了满头满身的油。“当办”和一些观众当场把他拉下戏台，罚打了一顿。戏由名角戴品兰代演。由于戴品兰演得拿手，观众不时报以喝彩，“当办”也转怒为喜，戏演毕之后再也没有追究戏班的责任。(据陈云发口述整理)

高小华忍痛掼跟斗 宁昆新庆丰班二榜老生高小华擅长掼跤、翻跟斗，人称“乌鲤鱼”。以饰演《八蜡庙》中的褚彪著称。有一年，宁波东乡陶公山演庙会戏，同时邀请新庆丰、老庆丰和徽班大鸿儒一起演出。其中新、老庆丰都是昆班，必须“打对台”。当时高小华腿上生了个大疮，开刀不久，脓血淋漓，正在家休养，不能前往演出。“当办”却不同意，以不付戏钱相要挟，行头主没法，只好派人进城连夜雇船把高小华接到戏班。老庆丰亦是当时有名的昆班，名脚多，各有拿手好戏，其中有一位叫根法，亦以饰演《八蜡庙》中的褚彪驰名，唯有新庆丰的高小华可与他相敌，听说高小华卧病在家，便以为没有人能胜过他，因而放心把《八蜡庙》的戏目张贴出去，想不到高小华却在半夜里突然被接了回来。次日，两个戏班同时演出《八蜡庙》，高小华和根法都饰演褚彪。当高小华一出场，老庆丰的班主大吃一惊，然戏已开场，戏目已无法更换，只好让它演下去。当演至张桂兰被抢，褚彪急得大翻跟斗时，每个跟斗都必须从空下坠，背部着地，根法掼到二十几个就不能再掼了，而高小华虽然裹扎着疮口，却因争强好胜而连掼四十多个跟斗，愈掼愈猛，每个跟斗都有一人一手那么高，坠下把戏台板都震跳起来，砰砰作响，台下彩声不绝，把老庆丰和大鸿儒两座戏台前的观众都吸引过来。新庆丰终于占了上风。观众都称高小华是“掼不坏的乌鲤鱼”，“乌鲤鱼”的绰号就这样传开了。(据高小华口述整理)

徐云标抱病演刘氏 徐云标是清光绪年间宁波昆剧老庆丰班的名旦，以饰演《刁倭袍》(即《南楼记》)驰名。光绪二十年(1894)春天，宁波徐道台的母亲六十寿诞，指名邀请老庆丰去演这出戏。后得知饰主角刁刘氏的名艺人徐云标因病不能演出，徐道台竟派人抬着轿子把他接去，他只好抱病登台。由于有著名小丑林四龄(饰王文)、副末吴顺发(饰王六)、五旦王财发(饰二娘)、大面潘阿瑞(饰童文正)、八旦张来顺(饰玉兰)等与他通力合作，演出很成功，其中“诊脉”、“游四门”两出尤为精彩，观众盛赞徐云标简直把刁刘氏演活了，纷纷称他为“活刘氏”。徐道台的母亲十分高兴，把白铜钱堆满了一张“满周桌”，叫人抬了赏给徐云标。徐道台颇精医理，亲自为他治病。但到了这一年夏秋之交，病魔还是夺去了这位极负盛名的年轻艺人的生命，年仅二十余岁。(据陈云发口述整理)

天仙鼻涕代笛膜 笛师天仙祖籍宁波二六市人，清光绪年间担任宁昆某班正吹，其场上各种乐器均颇娴熟。有一次，他正在为《西游记》“北饯”伴奏吹“多只为……”曲子时，突然间罗衣(即笛膜)散了，一时来不及更换，他急中生智，立刻用鼻涕糊在笛膜眼上，继续吹奏，直至曲终。同行无不叹服，公认这是他的一手绝技。(据徐信章口述整理)

戏场作文会 清末，濮院贡生夏清泰，饱学能文，工度曲，爱看戏。常约三五友人假

戏场作文会，边看戏边作文，戏散各出文相示，品评砥砺。夏清泰的文章总是做得最好最快，同时还能畅谈每出戏或某些角色的演出观感，屡试不爽，文友无不叹服，儒林传为佳话。（见民国《濮院志》）

端午禁演《白蛇传》 清代某年，遂昌城隍庙于端午节演出《白蛇传》。观众中有一醉汉，见法海无端拆散白娘子与许仙的美满婚姻，心甚不平。当演到"合钵"时，醉汉忍无可忍，猛然上台，挥拳狠击法海致命处，法海当即毙命。此事震动全城。戏班班主等将醉汉送官究办，官府以殴人致死判处死刑。一场《白蛇传》连丧两条人命，官方引以为训，决定每年端午节禁止演戏，直至民国初年才开禁。

谚 语、口 诀、行 话

浙江地方戏曲的谚语、口诀、行话十分丰富，内容从生活、人事到艺术，无所不包；形式从谐音、象形、反切、歇后到对对，各式各样。语言生动，文字洗炼，含义深刻。现仅择其与艺事活动密切攸关者记述之。

谚 语

不登高山难见平地，不上吊台难知演戏。

功要从小练，到老看得见；从小勿学好，一世跑龙套。

文章不厌百回改，好戏要靠十年磨。

三年好(可)作状元，十年难成戏子。

学到知羞处，方知艺不精。

集众家之长，成一家之法。

要做深，懂古今。

严师出高徒，偷懒自讨苦。

戏在人唱，地在人种。

要想学好艺，先要做好人，

台上几分钟，台下几年功。

上台发台瘟，落台唱勿完。(意谓上台心慌唱不出，下台后却唱不完)

只有不快的斧，没有劈不开的柴，功到自然成。

先有风骨俊，才有艺术精。

武艺无瑕，把戏无真。

后台(乐队)好，一半戏。

蛇无头不行，班无主不成。

吃煞道士，饿煞班主。（指道士班收入比戏班好）

台上敲锣鼓，台下喝菜汤。

碗盏碟子盘，老婆儿子囡，都在七块台板上。

好戏能把人唱醉，坏戏能把人唱睡。

宜路（指绍兴乱弹）“为天下”，西路（诸暨乱弹）“为人家”，小歌班（越剧）“为老嬷”（老婆）。

刘氏变狗，铜钱到手。（指演目连戏收入高）。

文戏琴多，武戏鼓多。

开场锣好敲，压台戏难唱。

一台无二戏，同台比高低。

一人难唱一台戏。

人有人情，戏有戏味。

不像不成戏，真像不成艺。

一台无二戏，角色无大小。

三小一老生，老生是栋桁（栋梁）。

四花脸赶考，场场有份，科科勿中。（指四花脸多演此类角色）

关公的戏，不用你周仓来唱。

瑞安出才子，平阳出戏子。

万贯家财，不如一艺在身。

好戏没有三台做，好曲没有三遍唱。

戏文假，情节真。

世上有，戏上有；戏上有，世上有。

黄金有假，戏文无真。

戏无情，不感人；戏无理，不服人。

戏不够，神仙凑。

京剧“打官话”（指多袍带戏），绍剧“打天下”（指多武戏），越剧“讨老婆”（指多婚姻戏）。

绍兴班子大排场，头场敲到天快亮。

文戏靠唱，武戏靠打。

三圈圆场百里路，五声更鼓一夜天。

吃酒吃肉吃空口，骑马坐轿要自走。

打打僵，做做生，唱唱梗。（讽刺低能演员）

目连行头。（绍兴目连戏行头多为纸制，常喻器物不牢固）

抡(背)的蜈蚣旗，穿的红领衣，做到头鸡啼，工钱两角二(音义)。(指跑龙套的演员)

开锣蜈蚣旗，拜堂来勿及。

强人勿吃开口饭。

班主洋钿满肚兜，屁股一搭(拍)拔脚走。(指班主只顾自己赚钱，不顾演员死活)

做夜目连看夜鬼(指鬼戏)，做夜伯喈看夜苦。(指悲戏)

双阳公主追狄青，狄青逃出丧良心。(指绍剧《金玉缘》)

轧出二郎神，换进曹国舅。

宋江戴纱帽，梁山该倒灶。

养囡养强盗，看看《通天萧》;若还勿相信，再看《双金定》。

方卿见姑娘，越见越凄凉;狄青见姑娘，有话有商量。

宁可筋长一寸，不许肉厚一分。

口　　诀

净脚要撑，旦脚要松，生脚要弓，武生取当中。

讲有节拍，唱有板眼。

举手不过眉，抬手不过肩;指东先往西，指北先往南。

痴者吊眼，疯者定眼，病者泪眼，喜者俊眼。

心与口合，口与手合，手与眼合，眼与身合，身与气合。

一套程式，万千风格。

打铁先打钉，学唱先学声。

练眼先练手。

饱吹饿唱。

做(演)传形，眼传神，意传情，唱传声。

唱戏切忌饮食贪，冷茶饿酒断肠丸。

意在唱先，声声有情;腔随字走，字随腔变，句句有法，旋律多变;音求共鸣，字重腔轻;以意领声，悦耳传情。

武功要练好，三百六十早。

宁可教勿懂，勿可教半懂。

学会了赋子，台上好应付。

行如风，坐如钟，立如松，卧如弓。

富看天，穷看地，贵看远，贱看斜。

戏在脸，脸在眼，眼在神，无神是死脸。

喜摇头，怒凶目，哀悲泣，惊开口。

腔勿美，淡如水；腔不巧，勿见好。

文戏靠嘴，武戏靠腿。

千表在于眼，万动归于腰。

恭敬挽开扇，微笑手揣扇，

驾鞭手洒扇，心悦指转扇，

摆凉掌酒扇，扬尘掩面扇，

窃听假观扇，惧见遮羞扇，

望高手翻扇，回转背背扇，

乐极手抛扇，斜抛左提扇，

斜身左挽扇，转身右挽扇，

接物手端扇，赠物戏逗扇，

不语隔绝扇，潇洒手摆扇，

掌灯避风扇，看物凤尾扇，

炎热遮目扇，旋风燕子扇，

理带左翻扇，抛带右翻扇，

寻人右转扇，寻人遥望扇，

俯势背剑扇，单坐独提扇，

倒翻指转扇，速风追蝶扇，

上翻扑蝶扇，下翻闻香扇，

赶路后背扇。

花旦学勿会，屁股象车袋。

旦脚要嫩，花脸要笨。

旦脚要小，须生要老。

一身戏在脸上，一脸戏在眼上。

一唱二做三笑四哭。（演戏数哭最难）

飞打嘴，站打腿。（指戏中狩猎的动作）

行　话

婺剧行话（徽班为主）

号登——大花脸，“大”读 dú。

图尼——二花脸。

八字——小花脸，常戴八字胡，亦称“老丑”，乱弹班称“小壳子”。

青童子——小生。

恰字头——四花脸，“恰”为行话“四”。

三绺——老生，常戴“三绺”须。

老苍口——老外，常戴“苍满口”须。

皮刀——副末，常饰家院，戴皮刀形毡帽，亦称“四白面”，白面堂中第四位。

插花艳——花旦。

一止花——正旦，一止即“正”字拆开。亦称“尖角包”，常演戴“尖角包头”角色也。

攸妈——老旦，“攸”为土语“蹲下”之意，即弯腰曲背之老妈。

得得儿——鼓板，亦称“蹬皮”，乱弹班称“全知”。

七孔——正吹，笛和唢呐均为七个孔。

中心——三弦，操大锣、钹和弹拨乐器者，演出时坐于台中心。

候代——副吹，常候而代之也。

片子——小锣，打小锣者兼捡场，手中常拿着打小锣的片子。

横风——笛子。由“横吹”变来。

先锋——长号，即“虾须”。开演，英雄出场必先吹此，故名。

梨花——大唢呐。

吉子——小唢呐，由“叫鸡子”变来。

拖溜——鞋、靴。

青龙棒——讨饭棍（砌末）。

爬山子——虎形。

彩头——假人头。

摇风——扇（砌末）。

挑毛——翎子。

抖弓——髯口。

草马——草鞋。

凤凰箍——乞丐头上之稻草圈。

响线——铁索。

恼子——震堂木。

帔子——服装。

开皮——起唱，“皮”为唱腔之意。

紧皮——紧伴慢唱之散板唱腔。

开锣——起戏。

起跄——开始走。

蹲跄——坐下。

出跄——上场。

落跄——下场。

进跄——进室内，进里位。

奥很——好。

苍耳——不好。

双王——内行。盖“班”字从二王，故名。

蛮窝佬——外行人，亦叫“窝老头”。

坍簧——不到家，演唱不符合“案本”。

乃歇——不要，如“乃歇开皮”，即不要唱。

生意——技艺。

杀介——开打。

罡调——音唱不准。

轧板——节奏稳，不上板。

细工——昆腔的牌子器乐曲和唱腔。

撇曰——白口，念白，一撇加“曰”即“白”字。

令子——暗号，暗示。

案本——有剧本和定腔定谱的戏。

台罡——表演时的气质、风度。

发扬——讨彩，有戏剧性。

越剧行话

海车磐——大花脸。

简车磐——小花脸。

苍公——老生。

苍婆——老旦。

小撇佬——小生。

马素——花旦。

披丝——行头或衣服。

马前——快点，缩短时间。

挽门——慢点，延长时间。

挽手——马鞭。

扮花——演戏。

扮花佬——演戏的人。

八尺——戏台。

三寸——嗓子。

差场——下场。

其　　他

戏 台 对 联

浙江自明清以来，各地庙宇、祠堂、会馆等大多建有戏台。这些戏台，一般都有联语；随搭随拆的草台，演戏时也大都题联于台柱上。内容涉及剧种、声腔、剧目、演员、班社、时令等诸多方面，形式各异，籍此可观一方之戏曲文化传统和风俗民情。现择其要者并大体按年代先后为序，予以记述。

绍兴某戏台对联

做戏逢场，原属人生本色；
随缘说法，自有大地众生。

假笑啼中真面目，
新歌舞里旧衣冠。

画栋倚春宵，继往开来，瞬息竟成千古事；
雕梁挥彩毫，修文艺武，片时顿觉百般新。

明·徐渭撰

绍兴目连戏草台对联

果证幽明，看善善恶恶随形答响，到底来哪个能逃？
道通昼夜，任生生死死换姓移名，下场去此人还在。

装神扮鬼，愚蠢的心下惊慌，怕当真也是如此；
成佛作祖，聪明人眼底忽略，临了时还待怎生？

明·张尔蕴撰

三门县包氏宗祠戏台联

借今人，演旧事，务使风淳俗美；
奖善良，贬邪佞，唯期子孝孙贤。

清·无名氏撰

遂昌县华溪包祠戏台联

命世英雄先多落魄，
欺民权贵后必灭门。

长笛数声山水绿，
秋风一曲凤凰归。

清·无名氏撰

西湖某神社戏台联（集句）

古往今来只如此，（唐·杜牧诗句）
淡妆浓抹总相宜。（宋·苏轼诗句）

清·朱彝尊撰

新昌县三坑真君殿戏台联

悬一幅舆图，公开博览，可是阳春烟景？
记千秋史事，合作新闻，居然大块文章。

清·无名氏撰

一弹流水再弹月，
半入江风半入云。

清·无名氏撰

临海县东岳庙戏台联

衮冕耀江东，曲奏霓裳，不数周郎一顾；
威声震魏北，节传鼍鼓，何须祢子三挝！

清·袁枚撰

临海县南山殿戏台联

云璈竞奏开元曲，
箫鼓犹褫阿犖魂。

清·袁枚撰

临海县大左庙戏台联

一曲商音，演成千古兴亡胜负，

数声越调，点出百年离合悲欢。

清·无名氏撰

临海县巾山佑政庙戏台联

金赐柳桥，柳色欲迷歌扇绿，

筵开榴月，榴花争映舞袖红。

清·无名氏撰

温州府署戏彩亭联

舞彩又成亭，故事远渐清献德；

逢场凭作戏，正声合补广微诗。

清·梁章钜撰

宁波董孝子庙戏台联

声奏兰陔，一曲和平神听乐；

舞呈彩戏，千秋兴起孝思同。

清·无名氏撰

湖州双林六总管庙戏台联

吹彻玉箫，三桥凤舞；

挀来铁笛，双漾龙吟。

清·姚镜堂撰

绍兴吴融村社庙戏台联

舞态蹁跹，贺池月朗；

歌声缭绕，樊浦风清。

清·马步蟾撰

德清县南棣山社庙戏台联

借丝竹传山水清音，里社歌谣新乐府；

与父老话升平盛事，岁时伏腊古临溪。

清·俞樾撰

瑞安县隆山宫戏台联

大海云烟，百年过眼；

上方钟磬，一样惊心。

清·孙衣言撰

温州晏公庙演《比目鱼》戏联

台中戏，戏中台，景物最宜人，演出一生真本领；

庙前溪，溪前庙，风光皆入画，绘成千古大奇观。

清·无名氏撰

永嘉县瓯渠某戏台联

偷浮生半日余闲，听北曲悠然，南音宛然，但能入耳清心，何必问昆曲、高腔、乱弹、和调；

对庙里一台新戏，看东海龙王，西天活佛，只要彩头悦目，休管它西游、三国、水浒、红楼。

清·胡调元撰

温州东瓯王庙戏台联

台耸枕华山，一曲松风涵晨响，

地灵依玉洞，半空仙籁和元音。

清·无名氏撰

平阳县某戏台联

从来小丑甚多，除方皮曼生，只算阿桃最好；

台下老人不少，问吉升永瑞，比今同福何如？

清·陈友竹撰

注：方皮、曼生为清同治间温州同福昆班丑脚，阿桃即同福班名角杨盛桃。吉升、永瑞皆为晚清温州乱弹班。

上虞县韶成轩大挎棚戏联

玩之可移情，韶奏在齐，至圣犹应忘肉味，

石也能率舞，成功作乐，先王藉此通神明。

清·无名氏撰

义乌县某戏台联

古事见今朝，过了今朝皆古事；

虚华当实境，后来实境亦虚华。

清·无名氏撰

普陀潮圣庙戏台联

由慈君庙貌重新，同赓乐土；

面沧海歌台高筑，雅奏清音。

清·无名氏撰

武义县鸣凤楼露台联

此心此理今犹昔，

有色有声画亦诗。

清·无名氏撰

奉化溪台武山庙戏台联

历代衣冠，皆从今日演；

数人谈笑，尽是古时风。

清·无名氏撰

温州山前岳庙戏台联

名场利场总是戏场，假优孟之衣冠，装成百怪奇观，做得出泼天富贵；

今乐古乐无非音乐，协宫商而鼓舞，胜彼一支文笔，仅空谈历代忠奸。

清·无名氏撰

瑞安洞桥庙戏台联

歌舞长留湖上月；

古今同是曲中人。

清·无名氏撰

杭州金华将军庙戏台联

父老闲来消白昼；

儿童归去话黄昏。

清·无名氏撰

新昌县溪西何氏祠堂戏台联

旧曲翻从《玉连锁》，

新声经受《郁轮袍》。

清·无名氏撰

绍兴某戏台联

莫道逢场作戏，

多缘劝世成交。

清·无名氏撰

遂昌祥川戏台联

群粹登台，清音妙舞；

玉人展出，艳装新衣。

清·张桂芳撰

遂昌县五月会戏联

尽看卅六行中，酌遍金樽蒲酒，

疑是廿四桥畔，吹来玉笛梅花。

清·高鸿撰

温州戏彩堂戏联

底事干卿，风吹皱一池春水，

多情笑我，浪淘尽千古英雄。

清末·冒广生撰

宣平张大山村戏联

连环要卖十五贯，

金钗不值一文钱。

神是人，鬼是人，人也是人，一二人千变万化；

车行步，马行步，步亦行步，三五步四海五洲。

结发夫妻双男子，（昔日演戏多男扮女）

亲生骨肉两姓人。

清末·无名氏撰

东阳县玉山茶场殿戏台联

喊冤鸣屈，哪顾嗓子拗折；

尽忠报义，自有众口相帮。

近代·无名氏撰

东阳县某科班演出戏联

看舞蹈居然老手，

听声音犹是童心。

童心谱出阳春调，

乳口吟成大雅音。

近代·郭昭礼撰

湖州开明戏院联

真假漫相论，试看冷暖世情，可莫非装腔作势；

古今原可鉴，且趁春秋佳日，共来赏彩舞箴歌。

近代·陈其采撰

东阳县某太子班演出戏联

家传耕读，乘闲时扮作生旦净丑；

戏作君相，结局后仍是士农工商。

近代·郭郁甫撰

东阳县千祥岭甘村戏台联

紫府吹箫，响应一声炮竹；

云台击鼓，催开百树寒梅。

近代·史云如撰

东阳县三潘庙戏台联

振聩发聋，戏非无益；

玉终金始，乐集大成。

近代·王福昌撰

东阳县千祥岭戏台联

恨日寇猖狂，怒发冲冠动鼓舞；

庆天花宁谧，喜容对月朗歌台。

近代·施忠扬撰

缙云县靖岳乡丁氏宗祠戏台联

绘一幅有声图画，

写几篇没字文章。

近代·无名氏撰

遂昌县练洞门下戏台联

有动听焉斯为美，

若是班乎可以观。

近代·无名氏撰

遂昌县柳树上官祠戏台联

金印玉簪双官诰，

银桃荆钗满床笏。

近代·无名氏撰

缙云县章源乡某佛殿戏台联

抗战时期怎还演戏？

开光日子暂作欢场。

近代·无名氏撰

缙云县岭口村戏台联

紫竹声消调雅韵，

云锣响彻谱阳春。

作恶者获福非福耳，祸之兆也，不信且看下半本；

作善人受苦毋苦也，甘即来矣，忍耐等待到头时。

近代·丁文劭撰

遂昌县玉村口天后宫戏台联

纬武经文尽皆韬略，

喜笑怒骂俱是文章。

近代·无名氏撰

遂昌县蔡源村戏台联

鉴古观今，恢复金华婺剧戏；

老蔡和班，祖传荣誉万代红。

罗先荣撰

温州永嘉场戏台联

忽然间拜将登台，凭藉着风虎云龙，金戈铁马，算几个来回，便了却君王天下；

依旧是歌坛舞榭，点缀些长歌短赋，玉笛银笙，尽半窗热闹，无非是世态人情。

张振夔撰

瑞安县丽岙娘娘宫戏台联

霓裳羽衣，大罗天上；

清丝豪竹，华胥梦中。

孙衣言撰

平阳县水头街林师殿戏台联

斯人千古少，

此曲世间无。

注：庙祀南宋爱国诗人林景熙。

无名氏撰

温州乾元宫戏台联

象以虚成，见几多世态人情，好向虚中求实；

味于苦出，看千秋忠臣孝子，都从苦里回甘。

陈品慎撰

平阳县腾蛟北山集市戏台联

笑看北山小会市，

请来温州大高升。

注：大高升，清末民初温州乱弹班。

无名氏撰

瑞安县陈府庙戏台联

古今人何遽不相及，

天下事当作如是观。

彭启华撰

平阳县文元庙戏台联

为人果有良心，只当他木偶泥胎，休问真名实姓；

处世若无天理，须信我银鉴铁笔，看取虎铡龙刀。

无名氏撰

瑞安县白门戏台联

做戏何如看戏乐，

下场更比上场难。

无名氏撰

瑞安县卫房宫戏台联

江城依旧，宫阙从新，笑堂堂武将文臣，放眼但看台上舞；

天上双星，人间几日，愿岁岁黄童绿女，恭贺且听曲长生。

池志征撰

永康县栗园大祠堂戏台联

妙舞酣歌，聊抱声容娱祖考；

教忠训孝，且留榜样传儿孙。

陈步鳌撰

永康县唐先二村戏台联

文中有戏，戏中有文，识文者看文，不识文者看戏；

音里藏调，调里藏音，懂音者听音，不懂音者听调。

观 剧 诗 词

看《孙悟空三打白骨精》

七律　　　郭沫若

一九六一年十月

人妖颠倒是非淆，对敌慈悲对友刁。
咒念金箍闻万遍，精逃白骨累三遭。
千刀当剐唐僧肉，一拔何亏大圣毛。
教育及时堪赞赏，猪犹智慧胜愚曹。

和郭沫若同志

七律　　　毛泽东

一九六一年十一月十七日

一从大地起风雷，便有精生白骨堆。
僧是愚氓犹可训，妖为鬼蜮必成灾。
金猴奋起千钧棒，玉宇澄清万里埃。
今日欢呼孙大圣，只缘妖雾又重来。

再赞《三打白骨精》

七律　　　郭沫若

一九六二年一月六日

赖有晴空霹雳雷，不教白骨聚成堆。
九天四海澄迷雾，八十一番弭大灾。
僧受折磨知悔恨，猪期振奋报涓埃。
金睛火眼无容赦，哪怕妖精亿度来。

看舟山集艺越剧团演出《双阳公主》

七律　　　郭沫若

一九六二年十月二十三日

舟山岛上看双阳，女性远逾男性强。
能割新欢重公谊，同仇敌忾克强梁。
漫追事实征书史，雅爱诗词动肺肠。
台上献花台下彩，深秋丹桂夜飘香。

观盖叫天先生主演武松

田　汉

一九五二年

青莲醉眼太真腰，
此老真堪论剑箫。
正是人民新世纪，
何须归看浙江潮。

争看江南活武松，
须眉如雪气如虹。
鸳鸯楼上横刀立，
不许人间有大虫。

贺盖叫天先生舞台生活六十年

七律　　　田汉

一九五六年十一月

断肢折臂只寻常，
练出张家百八枪。
抗节不随魔鬼舞，
耐冬真识菜根香。
湖山柳青迎怒马，
江南蟹老举霞觞。
大虫又饮尼罗水，
正待人间武二郎。

赠盖叫天联

田 汉

英名盖世三岔口，

杰作惊天十字坡。

看《武松打店》赠盖叫天先生

七律五首　　　　　　　　　田汉

一九六一年七月

真将粉墨写春秋，斧凿生风造物愁。
天霸杀兄啼恶虎，文恭拒友殉曾头；
项王慷慨须眉异，棠惠雄奇气概遒；
如此名师迟不访，却教盖王老杭州。

百炼千锤艺事工，静如虎踞动游龙。
迎头猛射鱼刀雪，顺脚轻飞鸾带风；
意到岂知还有我，神全都道石如公；
请看七五婆婆叟，依旧江南活武松。

激动年来苦不多，一时场里尽风魔。
缓袍侧帽幻异彩，抬腿舒拳翻嫩波；
英气逼人人未老，艺光如玉玉新磨；
提高质量从何起？多看先生十字坡。

彩芬而后二娘难，犹有阎君足芝兰。
提到桌头飞乳燕，摸来黑处走金丸；
挑门泼水喜心细，掷虎腾龙殊胆寒；
毕竟江湖尊老嫂，最为阿叔呕心肝。

湖海纵横气已平，壮心犹逐夜潮生。
低眉未肯饶群竖，破戒何妨杀敌兵！
曾与武陵留后约，何当燕市践前盟。
写成武二英雄史，再听先生怒吼声。

看 戏 偶 得

（六首）

潘天寿

一、一九六二年九月六日，夜观苏昆名剧《西园记》，缠绵悱恻，写此志感。寿者志。

一角红楼艳系春，
仙姿绿萼想前身。
张郎误解春消息，
不识春迎是替人。

良缘天遣坠琼枝，
自是芳菲绝世姿。
莫再疑真复疑假，
真真假假不曾知。

二、看昆曲《血泪塘》颇受教育，程十发先生为是剧插图六帧，寿者题句。

一塘血泪，
家恨村仇，
苦尽甘至，
不绝思缕。

争说杭城此剧佳，
昆腔传世有名家。
无穷回味难说处，
为报盛情写山花。

三、观昆曲《红灯传》，画黄菊一枝并求两正。

北寒生黄菊，
秋来灿异光，
坚贞有至性，
不怕两重阳。

四、为杭剧演出《雷锋》题诗。

人品孰为重？

欲拟泰岱松，
因公无私念，
处处有雷锋。

五、观彩色影片《武松》，画松柏请英杰先生鉴可。

寿比南山松柏，
勇似北海蛟龙，
先生七十有五，
端是少年英雄。

六、观越剧《红岩花》有感。

莫道樊笼小，
心同天地宽，
罪名在罗织，
自古有沉冤。

陈毅为盖叫天的题词

燕北真好汉，
江南活武松。

贺周信芳同志演剧生活六十年（四首）

七律　　田汉

一九六一年十二月

喜为人间吐不平，早年英锐已知名。
曾因王莽诛民贼，亦借陈东励学生。
手创移风肝胆壮，扶持南国意图新。
登场犹忆鱼龙会，武二刀光一座惊。

望门投止过歌场，难忘芸芳与信芳。
推食解衣刘季侠，开园辟宝董寄忙。
一身绝技空湖海，廿载坚贞斗雪霜。
愤把铜琶唱民主，轶群何止似潘汪。

烽烟九载隔江乡，重遇龟年喜欲狂。
由检杀宫尝慷慨，徽宗去国倍苍凉。
留须罢舞称梅大，洗黛归农美玉霜。
更有江南伶杰在，歌台深处筑心防。

六十年来磨一剑，精光真使石金开。
由它眼弱和头白，唱遍山陬与海隈。
万死不辞尊信国，千人所指骂王魁。
乾坤依旧争邪正，珍重先生起怒雷。

观越剧《胭脂》

谢觉哉

一九六三年

一念之忽差毫厘，毫厘之差谬千里。
胭脂一剧胜神针，启智纠偏观者喜。

传　　记

传　　记

张　镃(1153—1211)　南宋文学家、音乐家、画家。字功甫,号约斋。祖籍凤翔(今属陕西),南宋初迁居临安(今杭州)。任奉议郎、直秘阁、通判婺州等职。与陆游、杨万里等友善。著有《南湖集》、《玉照堂词》、《行在谱》、《仕学规范》等。他生活奢侈,蓄有家僮,留连声色,醉情歌舞。明嘉兴人李日华在《紫桃轩杂缀》中说他"来吾郡海盐,作园亭自恣,令歌儿衍曲,务为新声,所谓海盐腔也。"李日华此说,尚待进一步考证。

曾　瑞　元代杂剧作家。字瑞卿,号褐夫。生卒年不详。约元世祖至元年间在世。祖居大兴(今属北京),因"喜江浙人才之多,羡钱塘景物之盛",迁居杭州。瑞卿神采卓异,衣冠整肃,优游于市井,洒然如神仙中人,不愿为仕。擅画山水,能隐语,工小曲。所作杂剧今知仅《才子佳人误元宵》一种,佚。《元曲选》以为《王月英元夜留鞋记》即此剧,《录鬼簿》著录,故题名为曾瑞作,误。此外,尚有散曲集《诗酒余音》,亦佚。仅存套数十七套,小令九十五首,均收入《全元散曲》。

郑光祖　元代杂剧作家。字德辉,原籍平阳襄陵(今山西临汾),以儒补杭州路吏,居杭州。生卒年不详,约元世祖至元末前后在世。善作杂剧,与关汉卿等并称为"元曲四大家",当时伶界称为"郑老先生"。卒于杭州,火葬于西湖灵隐寺。所作杂剧今知有十八种,现存八种:《倩女离魂》(见图),写张倩女与王文举婚约事;《王粲登楼》,写王粲滞留荆州登楼吟诗作赋事;《㑳梅香》写白敏中与裴小蛮婚姻事;《周公摄政》,写周公扶成王理政事;《三战吕布》,写刘、关、张于虎牢关大战吕布事;《伊尹耕莘》,写伊尹从汤伐桀事;《智勇定齐》,写齐无盐破玉连环事;《老君堂》,写李世民避入老君堂为程咬金擒获事。后三种是否为郑光祖所作尚存疑问。此外尚存《月夜闻筝》残曲,小令六首,套数二套,均收入《全元散曲》。余均佚。《太和正音谱》称其词如"九天珠玉",并说:"其词出语不凡,若咳唾落乎九天,临风而生珠玉。"《录鬼簿》则说"贪



于俳谐，未免多于穿凿”。

范　康　元代杂剧作家。字子安，杭州人。生卒年不详，约元世祖至元末在世。《录鬼簿》称其“能词章，通音律”，“天资卓异，人不可及”。晚年“绝名利”，“远世交”，潜心释道。所作杂剧今知有二种：《竹叶舟》，写陈季卿落第访僧，为吕洞宾度化成仙事，有元刊本及《元曲选》本；《杜甫游春》，佚。《太和正音谱》评其曲“如竹里鸣泉”；青木正儿《元人杂剧概说》则说，“范康的曲辞大似马致远，是典雅清丽的”。所作散曲，今仅存小令四首，套数一套，均收入《全元散曲》。

鲍天佑　元代杂剧作家。字吉甫。杭州人。生卒年不详，与钟嗣成同时，约元成宗元贞间在世。作过簿书之役及昆山州吏之类的小官，钟言其“才高命薄”。平生轻富贵，志在研究音律及戏曲创作，为“耸吟肩有似风魔状，苦劳心呕断肠”之苦吟作家，钻研甚深，钟嗣成曾得其法。所作杂剧今知有八种，仅《史鱼尸谏卫灵公》及《王妙妙死哭秦少游》二种有残曲，见赵景深辑《元人杂剧钩沉》。其余六种：《忠义士班超投笔》、《贪财汉为富不仁》、《汉丞相宋弘不谐》、《孝烈女曹娥泣江》、《摘星楼比干剖腹》、《英雄士杨震辞金》，均佚。《太和正音谱》评其曲“如山蛟泣珠”。明周定王《元宫词》云：“尸谏灵公演传奇，一朝传到九重知。奉宣赍与中书省，诸路都教唱此词。”可知此剧曾为统治者所欢迎。

沈　和　元代杂剧作家。字和甫。杭州人，后移家江州（今江西九江）。生卒年不详，与钟嗣成同时，约元元贞初在世。平生善谈笑戏谑，多才不羁。诗宗陶潜，词近柳永，书法习颜体，主要成就则在戏曲创作。所作杂剧今知有《欢喜冤家》、《闹法场郭兴何杨》、《祈甘雨货郎朱蛇记》、《郑玉娥燕山逢故人》、《徐驸马乐昌分镜》等五种，均佚。《太和正音谱》评其曲“如翠屏孔雀”。世称“蛮子汉卿”。《录鬼簿》称其首创南北合腔云“以南北调合腔，自和甫始，如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等曲，极为工巧。”今知南北合腔沈和之时已有。

乔　吉(1280—1345)　元代散曲、杂剧作家。字梦符，号吉甫、笙鹤翁、惺惺道人。原籍太原，后移居杭州太乙宫前。工辞章，尤以散曲闻名，与张可久并称元散曲两大家。所作杂剧今知十一种，现存三种：《两世姻缘》，叙韦皋与韩玉箫相爱事；《扬州梦》，叙杜牧与张好好相爱事；《金钱记》，叙韩翃与柳眉儿相爱事。以上均存《元曲选》本。其余八种：《节妇牌》、《贤孝妇》、《九龙庙》、《荆公遣妾》、《勘风尘》、《黄金台》、《托妻寄子》、《认玉钗》，均佚。乔吉提出的“凤头，猪肚，豹尾”(《辍耕录》)的散曲作法，言简意赅，影响深远。其散曲，元明间辑有《惺惺道人乐府》、《文湖州集词》、《乔梦符小令》等；今人任中敏辑有《乔梦符散曲》三卷，收入《散曲丛刊》，现均收入《全元散曲》。

贯云石(1286—1324)　元代散曲作家、戏曲音乐家。号酸斋，晚号芦花道人。初名小云石海牙，父名贯只哥，遂以贯为姓。维吾尔族，初袭父爵，为两淮万户府达鲁花赤，镇永州。继选为英宗潜邸说书秀才，仁宗时拜翰林侍读学士、中奉大夫知制诰。不久，辞归江南，定居杭州北山栖云庵，以卖药为业。卒后，谥文靖。云石风度翩翩，生性滑稽，善诗、古文，

尤擅散曲，与徐甜斋（再思）并称“酸甜乐府”。据元姚桐寿《乐郊私语》记载，贯云 石对戏曲音乐造诣颇深。“无论所制乐府散套，骏逸为当行之冠，即歌声高引，可彻云汉”，海盐杨梓与他友善，并“独得其传”。清王士桢《香祖笔记》卷一、李调元《剧说》卷 上引《乐郊私语》后云：“今世俗所谓海盐腔者，实发于贯酸斋，源流远矣。”对此，近人多有异议。所作散曲尚存小令七十九首，套数八套，均收入《全元散曲》。

钟嗣成　元代戏曲理论家、杂剧作家。字继先，号丑斋。杭州人。祖籍大梁（今开封）。生卒年不详，约元至治初在世。以明经累试于有司，以貌丑而见黜。曾为江浙行省掾史。后杜门家居，专力剧曲，与戏曲作家施惠、朱凯、周文质、郛经等过从甚密。《录鬼簿续编》称其“德业辉光，文行温润，人莫能及”，“乐府小曲，大篇长诗，传之于世，每不遗稿”。所著《录鬼簿》二卷，载元代杂剧、散曲作家一百五十二人，作品名目四百余种，为研究元杂剧及散曲作家作品最重要之史料。所编杂剧今知有《章台柳》、《钱神论》、《蟠桃会》、《斩陈余》、《诈游云梦》、《孝谏郑庄公》、《冯驩烧券》七种，俱佚。所作散曲今存小令五十九首，散套一套，皆脍炙人口，散见于《太平乐府》、《乐府群玉》、《雍熙乐府》、《北词广正谱》诸书。此外尚擅于编制隐语，另有文集若干，惜未传。

萧德祥　元代杂剧、南戏作家。名天瑞，号复斋，杭州人。生卒年不详，约元至顺间在世。以医为业。据《录鬼簿》记载，作有杂剧《四春园》、《小孙屠》、《杀狗劝夫》、《丽春园》、《蝴蝶梦》五种。今仅存《杀狗劝夫》一种，全名为《王翛然断杀狗劝夫》，一作《贤达妇杀狗劝夫》或《杨氏女杀狗劝夫》。写孙荣经妻杨氏以杀狗相劝，与弟重归于好。有脉望馆抄本及《元曲选》本。现存有无名氏作之南戏《小孙屠》，王实甫作杂剧《丽春园》，关汉卿作杂剧《蝴蝶梦》。萧所作均佚。另据《录鬼簿》称，萧德祥“凡古文具概括为南曲，街市盛行，又有南曲戏文等。”可知萧另作有南戏剧本，惜均未传。

杨　梓（？—1327）　元代杂剧作家。海盐澉浦人。先世居浦城（今属福建），以海运为业，航海贸易于爪哇等地，远至波斯。元世祖至元三十年（1293），元师征爪哇，杨梓以宣慰司职，率五百人乘船十艘先往招谕成功，而后大军继进。回国后官嘉议大夫、杭州路总管等职。所撰杂剧今知有三种：《敬德不伏老》，叙敬德装疯事；《豫让吞炭》，叙豫让忠于智伯事；《霍光鬼谏》（见图），叙霍光忠于汉昭帝事。剧本均收入《元曲选外编》。据元姚桐寿《乐郊私语》载，杨梓节侠风流，善音律，与武林阿里海涯之子、戏曲音乐家贯云石（酸斋）交善。又据明董谷《续澉水志》载，杨梓曾在澉浦建楼十间贮妻妾，皆善歌舞，化妆胭脂倾入河，水呈赤色，称胭脂河。杨氏家僮皆善唱南北歌调。海盐少年“往往得其家法，以


古杭新刊關目霍光鬼諫

能歌名于浙右”。明王士桢即认为海盐腔由此而来(见《香祖笔记》),此说亦待进一步考证。

金仁杰(？—1329)　元代杂剧作家。字志甫,杭州人。与钟嗣成交往达二十年。曾做过掌管钱谷之类的小官。天历元年(1328)冬,授建康(今南京)崇宁务官。次年到任后,卒于任所。三月,其二子护柩归,葬于杭州。金所作杂剧今知有七种,仅存《萧何月夜追韩信》一种,有《元刊杂剧三十种》本、《元曲选》本,今改编演出甚多。其余六种:《蔡琰还朝》(一作《蔡琰还汉》)、《东窗事犯》、《抢子摄朝》、《鼎镬谏》、《韩太师》、《西湖梦》,均佚。其中《东窗事犯》,元孔文卿亦作有同名杂剧,现存元刊本,一般定为孔作。金仁杰的剧作以本色取胜,《录鬼簿》谓其“虽不骈丽,而其大概多有可取焉”;《太和正音谱》称其词“如西山爽气”。

周文质(？—1334)　元代杂剧作家。字仲彬,建德人,后居杭州。体貌清癯,学问赅博,熟谙音律,兼善绘画、歌舞。性尚豪侠,好事敬客。与钟嗣成交往甚密。据《录鬼簿》称,“交二十年未尝跬步离”,并有《凌波曲》吊之云:“丹墀未叩玉楼宣,黄土应埋白骨冤。”所作杂剧今知有《教女兵》、《杜韦娘》、《苏武还乡》(或作《苏武还朝》、《苏武持节》)、《敬新磨戏谏唐庄宗》四种。现仅存《苏武还乡》残曲二折(见《元人杂剧钩沉》)。故事出自《汉书·苏武传》,演西汉苏武奉旨使匈奴宁死不降事。明传奇《牧羊记》及近代京剧《苏武牧羊》(又名《万里缘》)、川剧《白阳河》、粤剧《猩猩追舟》等均与此同题材。《太和正音谱》称其词如“平原孤隼”。所作散曲尚存小令四十三首,套数五套,均收入《全元散曲》。

杨维桢(1296—1370)　元代文学家、戏曲理论家。字廉夫,号东维子,又号铁崖。诸暨人。泰定四年(1327)进士。任天台尹,后升调江西儒学提举。元末兵乱,避居富春山等地。维桢工诗,其乐府尤著名,称“铁崖体”。晚年居松江,有家乐,钱谦益说他:“呼侍儿歌白雪之辞,自倚凤琶和之。”著有《东维子文集》三十卷,收有专论戏曲的文章数篇,其《优戏录序》、《朱明优戏序》等文,肯定了古代俳优的讽谏作用。特别是在杂剧创作与场上演出渐相脱离之时,他提出了“文采”、“音节”相兼的主张。在《周月湖今乐府序》中,他以元代前期著名作家为例,说明他们的作品“宫商相喧,皆可被于弦竹”。这种主张成了明后期文采、音律“双美”说之先声。另有《杨铁崖古乐府》、《铁崖复古诗》等。

王　晔　元代杂剧作家。字日华,一作日新,号南斋,杭州人。生卒年不详,约元统、至正间在世。性滑稽,与钟嗣成、杨维桢相友善。作杂剧三种:《卧龙岗》、《双卖华》,皆佚;今存《桃花女》,《录鬼簿》著录。《元曲选》作《桃花女破法嫁周公》,未著作者姓名,脉望馆钞校本作元无名氏《讲阴阳八卦桃花女》。演周公与桃花女斗法屡败后服输,并娶桃花女为媳事。剧中记述了当时民间的一些风情习俗。所作散曲甚为工巧,与朱凯合写《双渐小卿问答》散套,为时人所赏,今存。元顺帝时曾辑录春秋至宋金俳优讽谏帝王故事成《优语录》(杨维桢《东维子集》),已佚。

施　惠　元代杂剧作家。字君美,一作均美。杭州人。生卒年不详,约成宗元贞间

在世。居吴山城隍庙前，以坐贾为业。巨目美髯，好谈笑，每承接款，多有高论；诗酒之暇，唯以填词和曲为事。身后萧条，以至“衰草荒坟”。作有著名南戏《拜月亭》，为元代四大南戏之一，叙蒋世隆与王瑞兰、陀满兴福与蒋瑞莲爱情离合故事。据《传奇汇考标目》别本，施尚作有《周小郎月夜戏小乔》、《芙蓉城》二种，佚；据《太和正音谱》，施还曾与范居中、黄云泽、沈珙合写《鹔鹴裘》杂剧，其中第二折为施作，惜未见传。又《雍熙乐府》、《北宫词记》收其〔南吕·一枝花〕《咏剑》套数一篇。另有《古今砌话》一集，已佚。

高　明　元代南戏作家。初字晦叔，后改字则诚，号菜根道人。瑞安县人。约成宗大德间出生于诗人、隐士家庭。自幼聪颖，博学多才。年轻时家贫，在家设馆授徒；后励志仕进，于至正四年(1344)中乡试，翌年连捷，踏入仕途。历任录事、行省都事、推官等职。后辞官，约在明洪武初病卒。一说卒于至正十九年。

高明主张推行儒家伦理教化，实行清明政治。从政期间，平反冤案，释放无辜狱囚，委曲调护百姓利益，颇有政声。因为人耿直，凡与己意不合，即上政事堂求去，以致不得升迁，终于辞官，寓居鄞县栎社沈家楼撰写《琵琶记》。其苦心直至“歌咏则口吐涎沫，按拍则脚点楼板皆穿”(《宝剑记序》)。剧写蔡伯喈与赵五娘事，系据宋古本戏文《赵贞女》改写，将弃亲背妇之蔡二郎，改成孝义两全之蔡伯喈，将蔡的“三不孝”改为“三不从”，从而赋予此剧的思想主题与人物形象均以新的意义。《琵琶记》诞生后，评剧者视为楷模，称赞它“不唯其琢句之工，使事之美而已，其体贴人情，委曲心尽，描写物态，仿佛如生”(王世贞《艺苑卮言》)；度曲者奉为“曲祖”，称其“词意高古，音韵精绝，诸词之纲领”(魏良辅《曲律》)；品曲者尊为“神品”(吕天成《曲品》)。《琵琶记》历六百余年，常演不衰，古今多种声腔、剧种演此。据传，另有戏文《闵子骞单衣记》，亦为高明所作，已佚。此外，著有诗文集《柔克斋集》二十卷，今仅存诗五十三首，词一首，曲二首，文十二篇。

汤　式　元末明初杂剧作家。字舜民，号菊庄，象山(一作宁波)人。生卒年不详，约元末至明永乐间在世。元末曾补本县县吏。后辞归，仍落魄江湖间。入明后，曾为即位前朱棣之文学侍从，颇受宠遇。所作杂剧今知有《瑞仙亭》、《娇红记》二种，均佚。工散曲，作套数、小令极多，现存《笔花集》，已收入《全元散曲》。《太和正音谱》评其曲“如锦屏春风”。

罗贯中　元末明初小说家、杂剧作家。名本，字贯中，号湖海散人。钱塘(今杭州)人，原籍太原(今属山西)。生卒年不详，与贾仲明为忘年交，其生年当不晚于元至顺元年(1330)。罗擅长通俗文艺，曾编过“十七史通俗演义”；亦工词曲，剧作有《风云会》、《连环谏》、《蜚虎子》三种。仅存《风云会》一种，演赵匡胤陈桥兵变事。剧本思想与《三国演义》相近，有浓厚的正统思想。第三折通名“访普”或“访贤”，今仍盛演不衰。与此同题材的作品有明无名氏杂剧《赵匡胤打董达》、清李玉的《风云会》传奇等。

徐　昛　元末明初南戏作家。字仲由，号巢松病叟，淳安人。生卒年不详，约元至顺至明洪武间在世。洪武初年秀才，以文章著名于时。隐居不仕，以游赏山水、诗酒度日。曾

自言:“我诗文未足品藻,唯传奇词曲,不多让古人。”现仅存南戏《杀狗记》一种,演杨氏劝夫孙荣与叔孙华重归于好事,为“四大南戏”之一。另据抄本《传奇汇考标目》,尚作有南戏《鲠直张志诚》、《王文举月夜追倩魂》、《杵蓝田裴航遇仙》、《柳文直元旦贺升平》等,今皆不传。另著有《松巢集》等。

杨　讷　元末明初杂剧作家。原名暹,后改名讷,字景贤,号汝斋。蒙古人,家于钱塘(今杭州)。因从姐夫杨镇抚,遂改姓杨。善琵琶,好戏谑,擅词曲、隐语。永乐初,与曲家汤舜民、贾仲明同时遇宠。后卒于金陵(今南京)。所作杂剧颇多,今知有十八种,现存二种:《西游记》,演唐僧西天取经故事,与后来的小说《西游记》情节略有不同,剧本在我国早已佚亡,日本内阁文库藏有明万历四十二年(1614)刊本,题名《杨东来先生批评西游记》六卷,民国十七年(1928)日本东京斯文会据此本排印,于是流归我国,先后有各种复排本。《古本戏曲丛刊》据斯文会排印本影印。此剧打破元杂剧一般规律,共六本二十四折,对后世有一定影响,明清两代与此同题材的剧作颇多。近代舞台上所演的昆剧、京剧,如《胖姑》、《芭蕉扇》等,大都出于杨讷的《西游记》。《刘行首》,演马丹阳度妓女刘倩娇出家修道事,收入《元曲选》。另外十六种:《玩江楼》、《天台梦》、《保韩庄》、《东岳殿》、《西湖怨》、《生死夫妻》、《两团圆》、《红白蜘蛛》、《海棠亭》、《鸳鸯宴》、《待子瞻》、《偃时救驾》、《为富不仁》、《田真泣树》、《巫娥女》、《盗红绡》,均佚。

刘　兑　元末明初杂剧作家。字东生,绍兴人。生卒年不详,生平亦无考。所作杂剧今知有《金童玉女娇红记》一种,有明宣德间金陵积德堂刊本。写申纯与王娇娘的爱情故事。剧中虽有神仙道化的内容,但主要表现对婚姻自由的执着追求,对后世有较大影响。刘兑另有《月下老定世间配偶》,今存曲词四套,或说是杂剧,或说是散曲,尚无定论。《太和正音谱》称其曲“如海峤云霞”,“熔意铸词,无纤翳尘俗之气”。风格属文采派,以骈丽见长。

陈　沂(1470—1538)　明代文学家、杂剧作家。字鲁南,号石亭,自号小坡。鄞县(今宁波市)人,后以医籍居南京。正德十二年(1517)进士。历任编修、侍讲,后出为江西参议、山东参政,继升为山西太仆卿。后“抗疏致仕”,过着杜门著书、绝意世务的生活。晚年与顾璘、王韦相交厚,致力于诗文,时称“金陵三俊”。著有《陈行卿集》、《拘虚集》等。作有杂剧《善知识苦海回头》,存《杂剧十段锦》本,脉望馆校《古名家杂剧》本,明刊《四太史杂剧》本。明祁彪佳《远山堂剧品》曾著录,列为“妙品”,评其“境界绝似《黄粱梦》,第彼幻而此真耳”。但误题作“周藩诚斋”作。剧本共四折,叙胡仲渊进士及第后授官,遭怨者谤谗,贬谪雷州,后召回,厌官场腐败,乃告归回里,遂出家入道以终。

姚茂良　明代传奇作家。字静山,武康(今德清县)人。生卒年不详,约明成化间在世。撰有传奇《双忠记》、《金丸记》、《精忠记》、《合璧记》等。《双忠记》叙唐张巡和许远抵抗安禄山坚守睢阳,城破遇害故事。今存明万历富春堂刊本。《金丸记》或称《妆盒记》,叙宋真宗李妃生子为刘妃所换的故事。有康熙间抄本。《精忠记》叙岳飞精忠报国事。存明汲

古阁刊本。《合璧记》,演解缙事,已佚。以《双忠记》演出较多,影响较大。

崔时佩　明代传奇作家。海盐人。生卒年不详,约嘉靖初年在世。作有《南西厢记》传奇,系根据王实甫《西厢记》改编。因王《西厢》乃北曲,不适于笙笛,遂改作南曲。今存明代李日华增补本。《百川书志》著录云:"海盐崔时佩编集,吴门李日华新增",明万历间金陵富春堂刊本,于李日华所增入者,下皆注明"新增"两字。明梁辰鱼《南西厢题辞》云:"崔割王腴,李夺崔席。"明祁彪佳《远山堂曲品》亦云:"此实崔时佩笔,李校增之。人知李之窃王,不知李之窃崔也。"在明清两代,《西厢记》之改编本和续编本,凡二十种,以崔、李和陆采两本流传较广。今昆剧所演"游殿"、"闹斋"等十余出,均采用崔、李本。今存明汲古阁《六十种曲》(题李日华作)本。

王　济(1491—1540)　明代传奇作家。字雨舟,一字伯雨,号白铁道人。乌程(今湖州)人。弱冠为诸生,以高赀例入太学,后为横州判官。家豪富,但"布衣袱被如寒士"。平日与名士祝允明等结交,诗酒相娱,结岘山社,著有《君子堂日询手镜》、《白铁山人诗集》等。剧作今知仅《连环记》一种,有明继志斋本,清内府抄本、清抄本。《古本戏曲丛刊》据传抄本影印。叙三国时王允、董卓、吕布及貂蝉事,吕天成《曲品》列之为"妙品",称其"词多佳句,事亦可嘉。"吴梅《中国戏曲概论》认为明人传奇"自《香囊》、《连环》出,而作者乃尚词藻。"今昆曲仍能演"小宴"、"大宴"、"梳妆"、"掷戟"等出,京戏与一些地方戏也都有改编本。

谢　谠(1512—?)　明代传奇作家。字献中,号海门。上虞人。嘉靖二十三年(1544)甲辰进士,授泰兴令。后辞归,傍盖湖筑白鹤庄于荷叶山中,朝夕惟读书吟咏为事,间为乐府,二十年不入城市。晚年邑令以宾客敦请,始一二至,时有"高旷之吏"之称。所作剧作今知仅《四喜记》传奇一种,凡四十二出,演宋郊、宋祁兄弟贵显事,本《宋史·宋庠传》。宋元戏文有《宋子京鹧鸪天》,元明杂剧有《宋庠渡蚁》,此剧或据以改编。《远山堂曲品》列为"能品",并称其"作手虽平,词亦明丽"。著有《海门集》、《古虞集》等。

陈　鹤(1516—1560)　明代文学家、传奇作家。字鸣野,一字九皋,自号海樵山人。山阴(今绍兴)人。出身于世袭百户的军官家庭。幼时颖悟绝群,体弱多病。年十七袭祖爵。后辞去故所授官,着布衣,四出结友。在怪山(今绍兴塔山)修建飞来山房和息柯亭,广交宾客,为当时绍兴文坛盟主,与徐文长、沈青霞等并称"越中十子"。平生擅画水墨花卉,擅文,嗜好戏曲及民间娱戏,吴歈、越曲、渔唱、菱歌、百戏、逐傩,无所不通。每观剧,一旦兴起,便亲自表演,其唱腔、神态、身段,无不酷肖。所作传奇今知仅《孝泉记》一种,演姜诗事,今佚。《远山堂曲品》评曰:"海樵,越之高士,其传姜诗也,不无道学气。以之登场歌舞,似逊《跃鲤》一筹。"另著有《海樵先生集》、《越海亭诗集》、《息柯余韵》等。

秦鸣雷(1518—1593)　明代文学家、传奇作家。字子豫,号华峰。临海人。幼年力学,明嘉靖二十二年(1543)领乡荐,次年赴试礼部,原名列第七,明世宗以其对策称旨,时

方久旱，见其名鸣雷，乃大喜，擢为第一。官至南京礼部尚书，后被奸党排挤，于万历元年(1573)辞职，家居二十年而卒。撰有传奇《合钗记》(又名《清风亭》)一种，已佚。《曲品》等著录。据《曲海总目提要》载，此剧写薛荣妾洪氏为薛妻所不容，洪氏产子，被薛妻掷于路上，由王翁夫妇拾去，抚养成人，洪氏被迫出走，母子在清风亭相认，同去洪氏娘家。后洪子与薛荣都得了官，合家才得以团聚。明、清弋阳腔和近代各戏曲剧种，如京剧、川剧、徽剧、汉剧、滇剧、晋剧、秦腔、河北梆子、豫剧等所演之《清风亭》当为此剧传本或改编本。楚剧有《赶子》，桂剧有《赶子雷打》，人物姓名有所更改，通名《天雷报》，可知对后世影响甚深。另著有《倚云楼稿》、《谈资》等。

徐　渭(1521—1593)　明代杂剧作家、戏曲理论家、诗人，书画家。山阴(今绍兴)人。初字文清，后改字文长，号天池山人，青藤道士，或署田水月、天池生、山阴布衣等，。别号多达三十个以上。室名有一枝堂、樱桃馆、酬字堂、青藤书屋等。其父徐鏓曾任云南巨津、嵩明等知州，四川夔州府同知。徐渭为其父之妾所生，生后百日，父殁。自幼聪明过人，过目成诵；习时文(八股)，为塾师激赏。但二十岁考取秀才后，先后八次赴乡试皆落第。嘉靖三十六年(1557)，应召赴胡宗宪幕府，当幕僚五年。其间，曾亲赴战场抗倭，出奇谋，立战功。嘉靖四十一年冬，胡受弹劾被捕入狱，徐受刺激，癫病发，作《自为墓志铭》，几次自杀未遂。后至杀继妻而入狱，七年后被友人张元忭营救出狱。晚年以卖书画度日，在贫病交加中惨死。



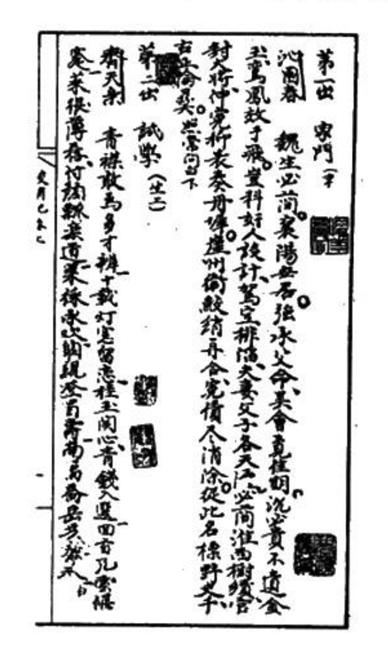
徐之诗、文、书、画无不称绝，而戏曲创作和理论方面亦成就卓著。他所作杂剧《四声猿》系由四个短剧组成，从内容到形式，均开一代之风，曾被澄道人推为“明曲之第一”(《四声猿引》)，汤显祖称其为“词场飞将”(王思任《批点玉茗堂牡丹亭叙》)。另有《歌代啸》杂剧，传亦为其所作，托名“虎林冲和居士”。戏曲理论著作《南词叙录》，为明代记述宋元南戏情况与历史之唯一专著，且见解与众异，对后世影响深远。此外，尚评点过《西厢记》并修改过梅鼎祚的《昆仑奴》杂剧。其他著作甚多，有《徐文长集》、《樱桃馆集》、《路史》等。

金　凤　明代海盐腔女演员。工旦脚。海盐人。生卒年不详，约嘉靖、万历间在世。曾为权相严世蕃家班演员，并以色艺为严所宠爱。严败，她反串过《鸣凤记》中的严世蕃。后入江西朱多煤王府家班，擅演的戏尚有《绣襦记》等。事见明陈士业《江城名迹》等。

金凤翔　明代海盐腔女演员，越中(今绍兴一带)人。生卒年及生平均不详。据明潘之恒《鸾啸小品》载，她身材纤长适中，容貌秀丽，“试一登场，百态轻盈，艳夺人目”。曾赴安徽演出《香囊记》、《连环记》等，倍受赞赏。

史　槃(1525—1623)　明代杂剧、传奇作家。字叔考。会稽(今绍兴)人。与王骥德友善,师事徐渭,擅仿徐书画。工于词曲,并能登场演出。所作杂剧今知有《苏台夺遣》、《三卜真状元》、《清凉扇余》三种,均佚。又作有传奇十五种,今仅存《樱桃记》、《鹣钗记》、《吐绒记》(又名《唾红记》)三种。《樱桃记》演丘奉先与穆爱娟相爱事;《鹣钗记》演宋璟与荆燕红、康璧与真国香互结姻缘事;《吐绒记》演郁金凡事,以上均有《古本戏曲丛刊》本。《梦磊记》有冯梦龙改本,《合纱记》、《忠孝记》有残出。《檀扇记》、《青蝉记》、《孪瓯记》、《琼花记》、《双鸳记》、《双梅记》、《梵书记》、《双串记》等八种全佚。又有散曲集《齿雪余香》,亦佚。

沈　鲸　明代传奇作家。字涅川,一字涂川。平湖人。生卒年不详,约嘉靖、隆庆间在世。沈鲸所作传奇,今知有四种:《鲛绡记》(见图),演魏必简与沈琼英遇合事,以鲛绡为聘礼,故名。当时曾盛演,据清无名氏《传奇汇考》云"明中叶间,苏州上三班相传曰:'申鲛绡,范祝发。'"申,指申时行家乐。申时行(1535—1614),明嘉靖四十一年(1562)进士,授修撰。既然申时行家班擅演《鲛绡记》,则沈鲸生平虽不能详考,其为嘉、隆以前人无疑。《缀白裘》收入"草相"、"写状"、"狱别"、"监绑"四出,今尚有演者。有清顺治沈仁甫钞本,《古本戏曲丛刊初集》据以影印。《双珠记》,演王楫夫妇悲欢离合事,吕天成《曲品》称其"情节极苦,串合最巧,观之惨然。"昆剧常演"卖珠"、"投渊"诸出。有明末汲古阁原刊本,《古本戏曲丛刊初集》据以影印。《易鞋记》,演程鹏举与妻白玉娘易鞋为别,始离终合事。有明文林阁本,《古本戏曲丛刊初集》据以影印。《青琐记》,全剧佚,仅《怡春锦》选有"赠香"一出。


第一出　家門
第二出　試學（生上）

郑国轩　明代传奇作家。身世爵里均未详。自称"浙郡逸士"。剧作今知有传奇二种:《刘汉卿白蛇记》,存明万历富贵堂刊本,《古本戏曲丛刊初集》据以影印,凡三十六出,演刘汉卿义救白蛇后衣锦荣归的故事。明翁子忠《白蛇记》、明佚名《鸾钗记》与之同题材。《牡丹记》佚,《远山堂曲品》列入"杂调",品云:"金牡丹为鱼妖所混,几不可辨,此境地之最恶者。虽然槎仙(单本)以此演《蕉帕》,遂为佳曲,顾其运掉何如耳。"明佚名有《观音鱼篮记》与之同题材。



屠　隆(1542—1605)　明代文学家、传奇作家。字长卿,号赤水,鄞县人(见画像)。万历五年(1577)进士,除颍上知县,七年调任青浦令,十年迁南京礼部郎中,十二年遭诬劾而削职。从此雄心灰冷,出世思想迅速抬头,蓄养家班,到处演出,以词曲自娱。每入剧场,"辄阑入群优中作技"(《万历野获编》卷四)。与汤显祖、梁

辰鱼、陈与郊、王骥德等相友善。万历三十一年秋，应邀参加福州乌石山中秋大会，被推为领袖。梨园数部，观者如堵。酒终乐止，他奋袖作《渔阳掺挝》，意气风发(《列朝诗集小传》)。以狂傲玩世而谈佛阐道，以致堕入魔障。万历三十三年病危，犹望仙佛来接，未几怅快卒于家。屠自幼酷爱词曲，十一岁即阅校《西厢》，积数十年之功而后成《新刊合评王实甫西厢记》四种。平生撰有传奇《昙花记》、《彩毫记》、《修文记》，合称《凤仪阁三种》传于世。其中以《彩毫记》较优，演李白恃才傲物，纵情诗酒，被谗落职，游山访道，寄托了作者身世之感。吕天成《曲品》云："《彩毫》，此赤水自况也。"《昙花记》写木清泰弃家学道，遍历地狱、天堂等；《修文记》叙蒙曜全家入道，均多仙佛迷信。《远山堂曲品》评云："先生阐仙释之宗，穷天罄地，出古入今。其中唾骂奸雄，直以消其块垒。学问堆垛，当作一部类书观，不必以音律节奏较也。"剧本均见《古本戏曲丛刊》初集。

陈与郊(1544—1610)　明代杂剧、传奇作家。字广野，号署玉阳仙史。海宁人。隆庆元年(1567)举人，万历二年(1574)进士，官至太常寺少卿。万历二十四年母丁忧，乞归省，越三年免官，在城西北建"隅园"，以著书、刻石、谱曲自娱。作有传奇四种：《鹦鹉洲》，叙韦皋与姜玉箫两世姻缘事；《麒麟罽》，叙韩世忠与梁红玉故事；《樱桃梦》，叙卢生入梦事；《灵宝刀》，叙林冲故事，合称《诊痴符》，有明刊本。又作有杂剧《文姬入塞》、《昭君出塞》(见图)、《袁氏义犬》、《淮阴侯》、《中山狼》五种，今仅存前三种，有《盛明杂剧》本。其中《昭君出塞》流传甚广，写昭君出塞和番故事。其剧作不署本名，大多署"高漫卿"，亦有不署名者，盖内容多涉及时弊，或讥讽官场，故有所隐讳，或谓不屑以词曲鸣于时。另著有《隅园集》、《方言类聚》等。

臧懋循(1550—1620)　明代戏曲家、文学家和出版家。字晋叔，号顾诸山人。长兴人。博学多才，工诗文，精音律，与吴稼澄、吴梦旸、茅维合称"笤溪四子"；与王世贞、曹学佺、汤显祖等相友善，为当时著名诗人。万历八年(1580)进士，曾任荆州府学教授、南京国子监博士等职。因携娈童出游，于万历十三年遭劾罢官。从此，隐居故乡顾诸山中，徜徉云壑，驰志于诗文、戏曲，后在贫病中去世，葬安吉苏门山。其主要贡献在于选编和刻印戏曲、曲艺。最著名的是《元曲选》(又名《元人百种曲》)百卷百种，选校精审、刻印优美，多为元剧之精华，流传甚广。此外，尚有《删订玉茗堂传奇》、《校正本荆钗记》、《改定昙花

记》、《六博碎金》、弹词《仙游录》三种以及《古逸词》、《古诗所》、《唐诗所》等出版物，总字数在三百万以上。在《元曲选》、《玉茗堂传奇》、《荆钗记》等四篇引言和评语中，提出了“情词稳称”、“关目紧凑”、“音律谐协”等三条选剧标准，赞扬元剧的当行本色，不工而工，强调戏曲的舞台性和艺术感染力等，均具慧眼，对后世产生较深的影响。（书影为《臧氏族谱》收录之《臧懋循墓志铭》）

胡文焕　明代文学家、传奇作家。字德甫，一作德父，号全庵，别署抱琴居士、西湖醉翁。钱塘（今杭州）人，生卒年不详，约万历中在世。万历四十一年（1613）官来阳县丞，后署兴宁。“存心清洁，运政平明，不两月，民颂大兴”（《光绪兴宁县志》）。他博学多识，通音律，善鼓琴，工词曲，擅诗文，兼谙古器物鉴赏和医术。作有传奇《奇货记》、《犀珮记》、《余庆记》、《三晋记》四种；杂剧《桂花风》一种。剧本均佚，仅《犀珮记》、《余庆记》、《桂花风》尚存有佚曲，见《群音类选》。《群音类选》，为其所编明代最大的一部戏曲选本，分官腔、清腔、北腔、诸腔四大类，皆为元明杂剧、传奇单折及散曲。现仅存残本，所收单折已达一百五十出以上，且多为当时常演剧目，可谓卷帙浩繁，内容丰富。有明万历年间刊本，收入其所编《格致丛书》中。另著有《胡氏诗识》、《皇图要览》等数十种。

叶宪祖(1566—1641)　明代传奇兼杂剧作家。字度美，一字相攸，号六桐居士、桐柏山人、槲园居士、椃园外史、紫金道人。余姚人，系黄宗羲的女婿。万历四十七年(1619)进士，授新会知县，因擒海盗有功，迁工部主事，后忤魏忠贤革职。崇祯三年(1630)起补南京刑部主事，出守安庆，擢辰沅借兵副使，转四川参政，分守建昌。后改广西按察使，不赴辞归，家居五年卒，年七十六。生平酷爱戏曲，自蓄家班，常于花晨月夕，徵歌按拍，一词脱稿，即令伶人习之。著有传奇五种，现存两种：《鸾锟记》，演温庭筠和女道士鱼玄机事，有明末汲古阁原刊本红格抄本，《古本戏曲丛刊二集》据以影印；《金锁记》，据关汉卿《窦娥冤》加以增饰，窦娥不死，以团圆结局，有清内府精钞本和康熙间抄本，《古本戏曲丛刊二集》据内府抄本影印。另三种，《玉麟记》、《双修记》、《宝铃记》俱佚。作有杂剧二十四种，传世者有九种：《骂座记》，演灌夫事，有《元明杂剧》本；《易水离情》（或称《易水歌》），演荆轲事，有《盛明杂剧》本；《三义成姻》，演刘方三义事，有明万历刊本；《四艳记》，演石中英、任夭桃等事，有《盛明杂剧》本；《寒衣记》，演金定、刘翠翠事，有《元明杂剧》本；《琴心雅调》，演司马相如事，有明万历刊本；《团花凤》，演白受之事，有《盛明杂剧》本；《北邙说法》，演甄好善、骆为非之事，有《盛明杂剧》本；《渭圹梦》，演王文秀事，有明万历刊本。余十五种俱佚。

王思任(1575—1646)　明代文学家、戏曲理论家。字季重，号谑庵。山阴（今绍兴）人。万历进士，明末官九江佥事。清顺治二年(1645)，清兵破南京，马士英败走至越，王拒之说：“夫越乃报仇雪耻之国，非藏垢纳污之地也。”要求朝廷立斩马之头，以为误国者戒。鲁王监国于绍兴，王曾为礼部尚书。不久，绍兴破，绝食而死。王之戏曲论著有《批点玉茗堂牡丹亭叙》、《王实甫西厢序》等，尤以《牡丹亭叙》为最著名，影响最大。《叙》文从创作主旨、人物塑造与语言特点三个方面论述了《牡丹亭》的创作成就。还把“玉茗堂四梦”作为一

个整体进行分析，指出“四梦”的“立言神旨”分别为：“《邯郸》，仙也；《南柯》，佛也；《紫钗》，侠也；《牡丹亭》，情也。”这一观点，为后人奉为定评。另著有《王季重十种》等。

周履靖　明代传奇作家。字逸之，号梅虚，自称螺冠子，秀水（今嘉兴市）人。生卒年不详，约明万历初在世。世为布衣，曾筑舍南湖之滨，种梅百余株，读书其中，人呼为“梅颠道人”。少羸废，好金石，工各体书法，夫妇均能诗。晚年家境益贫，刘凤曾作《贫士传》遣之，终年九十一岁。所作传奇今知仅《锦笺记》一种，凡四十出，演梅玉与表妹柳淑娘相爱离合事。吕天成《曲品》称：“此记练局遣词，机锋甚迅，巧警会心。向云经诸名士而成，今而知螺冠独擅其美。”有明刊本，其中以《六十种曲》本较流行。另著有《梅墟杂稿》、《夷门广牍》等。

湛　然　明代杂剧兼传奇作家。法名圆澄，字湛然，号散木，会稽（今绍兴）人。生卒年不详，万历间在世。少时服过兵役，因投递羁迟受责，于万历十二年（1584）剃发为僧，翌年受戒于杭州云栖寺，为莲池弟子。万历十九年在绍兴鉴湖云门山重兴宝严寺开辟显圣道场，讲经说法，不事妆点，口头家常语，俱有妙理。天启三年（1623）应越中绅士之请，为东关天华寺开法始祖。晚年募筑往西塘路，便利乡民。平生热心于戏剧，与叶宪祖、陶望龄友善。著有杂剧《地狱生天》、传奇《妒妇记》均佚，仅存《鱼儿佛》一种，刊于《盛明杂剧》，系后人重编，非原本。剧演金婴夫妇求证善果事，宣扬佛旨。祁彪佳《明远山堂剧品》谓其“老僧说法，不作禅语而作趣语，正是其醒世苦心，词甚平，然无败笔”。

吕天成（1580—约1618）　明代戏曲理论家兼传奇作家。字勤之，号棘津，别署郁蓝生。余姚人。万历间诸生。出身官宦世家，家庭戚友喜藏书，好艺文，嗜词曲。祖母孙镮，南京礼部尚书孙升之女，于古今戏剧，靡不购存，天成少时得以纵览。父允昌（字玉绳，号姜山），万历十一年（1583）进士，尤爱戏曲，广交曲家，审音知律，曾以昆腔格律，改汤显祖《牡丹亭》行世。天成受其熏陶、影响，少时即好词曲。外舅祖孙矿（字文融，号月峰）、表伯父孙如法（字世行，号俟君），皆深于曲学，尤精四声阴阳，天成幼承其教，深受影响。及长，又与沈璟、王骥德等曲家交契，得沈氏曲学真传，为其高足；与王氏交垂二十年，相互砥砺，曲学日益精赅。后因功名蹉跎，心境颓灰，崇信仙佛，“淡然入道”，年未四十而殁。吕自二十岁开始填词作曲，戏曲作品甚丰，有传奇：《神女记》、《金合记》、《戒珠记》、《神镜记》、《三星记》、《双栖记》、《四相记》、《四元记》、《二淫记》、《神剑记》，合称《烟鬟阁传奇十种》及《双阁记》、《蓝桥记》、《李丹记》，共十三种，今皆不传。杂剧有：《齐东绝倒》（又名《海滨乐》）、《夫人大》、《秀才送妾》、《儿女债》、《耍风情》、《胜山大会》、《姻缘帐》、《缠夜帐》等多种。仅《齐东绝倒》收见于《盛明杂剧》，题竹痴居士撰；余亦不传。王骥德《曲律》评吕天成所著传奇：“始工绮丽，才藻烨然；后最服膺词隐（沈璟），改辙从之，稍流质易，然宫调、字句、平仄，兢兢毖昚，不少假借。”沈璟《致郁蓝生书》称其传奇“音律精严，才情秀爽”，杂剧“各具景趣，数语含姿，片言生态”，“令人彷徨追赏”。此外，吕天成还曾校订《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》、《香囊记》、《千金记》、《浣纱记》、《红拂记》、《窃符记》、《义侠记》等多种戏

文、传奇。最著名的传世之作，是戏曲论著《曲品》。这是我国第一部采用品评形式的戏曲论著，以后的祁彪佳《远山堂曲品》、《远山堂剧品》等，都受过它的启发和影响。

王骥德（？—1623）　明代戏曲理论家兼传奇、杂剧作家。字伯良，号方诸生、玉阳生，别署秦楼外史，方诸仙史。会稽（今绍兴）人。约生于嘉靖三十六年（1557）至四十年之间。出身于书香家庭，祖、父两辈均未有科举功名，却都喜爱戏曲创作，家藏元人杂剧数百种。他自幼即有歌乐之好，弱冠之年即按父意将祖父王炉峰的戏曲遗稿《红叶记》改写为传奇剧本《题红记》而获盛誉。文坛名流屠隆亲为《题红记》作序，称其为"早负才子之名"，"兼有风人之致"。早年曾师事同里艺术大师徐渭，在曲学方面深得徐氏指授，且以知音互赏，立志精研词曲，至壮不衰，以散曲、戏曲负盛名于当时。在曲学研究和戏曲活动中，与孙如法、吕天成、史槃等人结为词友，而与天成尤称毕生莫逆。约于万历二十一年（1593）前后，在山阴知县毛寿南署中设讲席，与寿南子以燧等人研讨曲学，遂为忘年友垂三十年之久。其他知音或同好的曲家尚有屠隆、孙矿、汤显祖、沈璟、顾大典、王澹、叶宪祖等人。王骥德一生书剑飘零，行踪无定。曾浪游金陵、维扬、吴江一带；又曾与毛以燧同游河南洛阳、汴梁等地，吟咏相角，刊有《梁游揽古》诸作。晚年还曾两次入都，考察元杂剧发祥地燕京等地的风土人情，为校注《西厢记》而专门调查了解当地方言流变情况。客燕期间，以应三十余文友之邀在米氏湛园讲解《西厢记》而蜚声京都曲坛。王的著述甚多，成就最大的是曲学专著《曲律》，于万历三十六年春开始抱病撰作，历时十余年，至临终前始定稿。剧作今知有传奇六种，仅存《题红记》一种，谱王佑与宫女韩夫人事，有万历继志斋刊本。其余《六福记》、《百合记》、《题曲记》、《裙钗婿》、《双环记》五种均佚。另有杂剧五种，仅存《男王后》一种，谱临川王陈蒨宠美男子陈子高，立为王后，后为妹婿事，有《盛明杂剧》本。其余《两旦双鬟》、《金屋招魂》、《倩女离魂》、《弃官救友》四种均佚。此外，辑有元人剧作选《古杂剧》，韵书《南词正韵》与《声韵分合图》，校注《西厢记》与《琵琶记》等。其他著作，尚有诗文集《方诸馆集》，散曲集《方诸馆乐府》及《红闺丽事》、《青楼艳语》，均佚。

卜世臣　明代传奇作家。字大荒，号蓝水、大荒逋客。秀水（今嘉兴市）人。生卒年不详，约万历间在世，一生不曾中举。所作传奇今知有《冬青记》、《乞麾记》、《四劫记》、《双串记》四种。仅存《冬青记》残本一种，凡三十六出。有万历间原刊本，《古本戏曲丛刊二集》据以影印。叙唐珏、林德阳葬南宋诸帝骨殖事，本事见陶宗仪《辍耕录·唐义士传》与郑元佑《书林义士事》。据吕天成《曲品》载，此剧于苏州虎丘千人石上演出时，观众万人，多有泣下者。另有明代史槃改编本，已佚。剧作严守格律，被后人视为吴江派重要作家。清蒋士铨的《冬青树》亦取唐珏的故事，清末民初薛钟斗的《泣冬青》与此同题材。其他著述，尚有《柱颊语》、《玉树清商》、《乐府指南》等。

王　澹　明代传奇作家。字澹翁，号澹居士。会稽（今绍兴）人。生卒年不详，与史

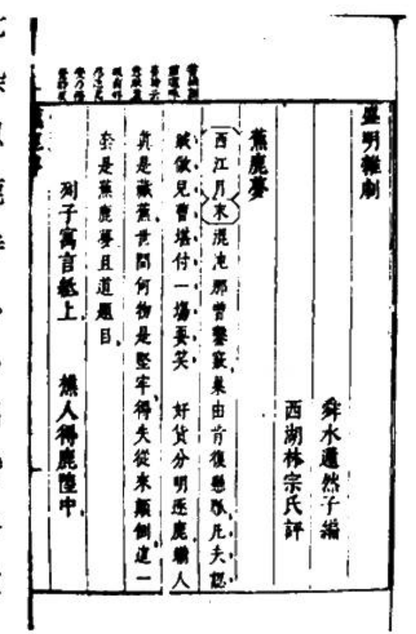
棨、王骥德、陈汝元同为徐渭门生。工词曲，善作剧，所作传奇今知有五种:《孝感记》、《金椀记》、《紫袍记》、《双合记》、《兰佩记》，均佚。《远山堂曲品》曾评《孝感记》说:“吐词丰蔚，守律甚严。”所作杂剧今知仅《樱桃园》(一作《樱桃梦》)一种，有《盛明杂剧》本，写欧阳生与张玉华在樱桃园结良缘事。祁彪佳《远山堂剧品》列为“妙品”，并称“澹居士词笔老到，不轻下一字，故字句俱恰当”。陈与郊亦作有《樱桃梦》传奇，目同而事异。著有文集《墙东集》，另有散曲《款乃编》，佚。

单　本　明代传奇作家。生卒与生平皆不详，约万历中在世。字槎仙，会稽(今绍兴)人。与吕天成交，天成曾为其《蕉帕记》作序。(见《谭曲杂札》)。祁彪佳《远山堂曲品》云:“槎仙生而好学，故词无诟病;生而不事家人产，故曲无俗情;且又时以衣冠优孟，为按拍周郎，故无局不新，无词不合。”所作传奇有《合钗记》、《鼓盘记》、《菱镜记》、《蕉帕记》、《露绶记》五种，惟《蕉帕》一种全剧传世，《露绶记》残存佚曲，余全佚。《蕉帕记》，三十六出，叙书生龙骧与胡弱妹婚姻事，以狐仙撮合，变蕉叶为罗帕赠骧，故名。《远山堂曲品》评此剧云:“龙骧、弱妹诸人，以毫锋吹削之，遂令活脱生动。此君于词曲，洵有天才。”《纳书楹曲谱》订有“闹题”一出。高奕《新传奇品》称其剧如“新妆越女，粉媚脂香”。另著有诗文集《漱虹雅调》。

王应遴(？—1644)　明代杂剧、传奇作家。字堇父，号云来，山阴(今绍兴)人。万历四十六年(1618)以副榜恩贡，被阁臣叶向高推荐入宫，修两朝实录、玉牒。晋大理寺左评事，奉旨开馆纂辑。适熹宗(朱由校)嗣位，魏忠贤乱政，乃辑《真西山大学衍义》，首列“祖防近习”一项以献，触怒了魏忠贤，获廷杖一百。后经叶向高、韩爌力救乃免死，削籍。崇祯初年，因阁臣徐光启之荐，起原职，乃修《志历》、《会典》诸书，后加礼部员外郎，崇祯十七年(1644)甲申三月卒于京邸，《康熙山阴县志》有传。他精通历象、医术，著有《王应遴杂集》、《乾象图说》、《慈无量集》等。王撰有杂剧《衍庄新调》一种，有明天启间原刊本、《盛明杂剧》本。《远山堂曲品》、《读书楼目录》、《重订曲海目》、《曲录》均著录此剧，别名《逍遥游》。写庄周使骷髅复活度盐城县尹梁栋入道事，本事源于《庄子》。黄嘉惠曾评此剧“填词宾白，一韵押成”。另作有传奇《清凉扇》一种，叙魏忠贤事，已佚。

徐阳辉　明代杂剧、传奇作家。字元晖。鄞县人。生卒年不详。工诗，尤善词曲。所撰剧作今知有四种。其中杂剧二种:《有情痴》，有《盛明杂剧》本，叙卫叔卿点化有情痴事，为神仙道化剧，本事见《列仙传》;《脱囊颖》，有《盛明杂剧》本，叙毛遂脱颖自荐事，本事出《史记·平原君虞卿列传》。传奇《青雀舫》一种，已佚，《远山堂曲品》著录。另有《老僧酿酒》一种，佚，体裁未明。《光绪鄞县志》卷三十八谓徐阳辉“尝爱屠隆‘名妓翻经，老僧酿酒，将军擅翰墨，文士驰戎马”之语，遂演为全本。其《老僧酿酒》一剧，更为时所赏。”

车任远　明代文学家、杂剧作家。字远之，号枧斋、舜水蓬然之，上虞人。生卒年不详，明嘉靖间在世。少有才，不图名，闭门著述。追慕“竹林七贤”，与杨秘图、徐渭、葛易斋等七人结社倡和。剧作今知有杂剧五种：《南柯梦》、《邯郸梦》、《蕉鹿梦》（见图）、《高唐梦》（以上合称“四梦”）、《福先碑》；传奇一种：《弹铗记》。仅存《蕉鹿梦》一种，写樵夫乌有辰山中得鹿，以蕉叶覆之即去采樵，待回，遍寻不得。不久乌于梦中得鹿之下落，醒后寻之，果得鹿。剧作反映人生如梦的思想，有《盛明杂剧》二集本。车的剧作，在词曲及情节结构上有较高的造诣。车“四梦”初出时，曾名动一时，后为汤显祖“四梦”所掩。祁彪佳《远山堂剧品》称赞《福先碑》说：“以皇甫先生之狂，因宜写以豪爽之调，如万斛泉源，滚滚不竭，真才人语也。”其他著述甚丰，尚有《知希堂稿》、《萤光楼识林》等。


盛明雜劇
舜水遷然子編
西湖林宗氏評
蕉鹿夢
西江月（末）混沌那曾鑿竅，巢由肯復懸瓢，凡夫認賊做兒曹，堪付一場耍笑。好貨分明逐鹿，癡人真是藏蕉，世間何物是堅牢，得失從來顛倒。一全是蕉鹿夢，且道題目。
列子寓言紙上　樵人得鹿隍中。

陈汝元　明代传奇、杂剧作家。字太乙，号太乙山人，别名燃藜仙客。山阴（今绍兴）人。生卒不详。万历二十五年（1597）举人，任陕西清涧知县。三十三年任易州知州，四十五年，任城堡厅同知。陈家贫而嗜古好学，饱读经书，文华横溢，工词曲，于越中以饱学称，作馆藏书曰“函三馆”。撰有《红莲债》杂剧一种（图为其插图），演五戒和尚因红莲败道事，有《盛明杂剧》本，署“古越函三馆编”。另撰有《金莲记》、《太霞记》、《紫环记》传奇三种。今仅存《金莲记》一种，演苏轼仕途坎坷事。有万历陈氏函三馆原刊本、汲古阁本，《古本戏曲丛刊二集》据以影印。《远山堂曲品》评《金莲记》云“韵金屑玉，以骈美而归自然，更深得炼字之法”。《远山堂剧品》评《红莲债》“藻艳俊雅，神色俱旺，且简略恰得剧体”。



高　濂　明代传奇作家。字深甫，号瑞南道人。钱塘（今杭州）人。生卒年不详，明万历间在世。工诗曲，所作传奇今知有《玉簪记》、《节孝记》两种。《玉簪记》有多种明刊本，其中以《六十种曲》本较流行。写道姑陈妙常与书生潘必正相爱事，本事出《古今女史》。剧本富于喜剧气氛，心理刻画细致，曲词优美。昆剧以及各剧种之“琴挑”、“偷诗”、“秋江”等折，均出于此，常演不衰。《节孝记》有明万历世德堂刊本，分上下两帙，上帙《归赋记》叙陶渊明从彭泽令赋归，拒绝朝廷征聘事；下帙《陈情记》写李密夫妇侍奉祖母之孝道事。沈璟称其词“独出清裁，不附会于庸俗者。”其散曲散见于《北宫词纪》、《太霞新奏》、《吴骚合编》

等选集。另有杂著《遵生八笺》和诗文集《雅尚斋诗草》、《芳芷楼词》。

吴世美　明代传奇作家。字叔华，号多口洞天人。乌程（今吴兴）人。生卒年不详，约明隆、万间在世。所作传奇，今知仅《惊鸿记》一种。演唐明皇及梅妃、杨妃事，因剧中记梅妃作惊鸿舞，故名。清叶德辉在“题记”中认为剧作始终夹写梅妃故事，与同题材的元代白朴《梧桐雨》、明代屠隆《彩毫记》、清代洪升《长生殿》有别，似为梅妃吐气而作。该剧对后世的戏剧创作有一定影响。清程枚《一斛珠》传奇、石韫玉《花间九奏》杂剧中之“梅妃作赋”、汪柱《赏心曲品》杂剧中之“江采苹爱梅赐号”等，皆专写梅妃故事。至今昆剧尚独演“吟诗”、“脱靴”两出。有明万历世德堂刊本，《古本戏曲丛刊》据以影印。

王　錂　明代传奇作家。字剑池，钱塘（今杭州）人。生卒年不详，明万历间在世。善为曲，吕天成《曲品》称其“校曲巧多，久沉酣与音藏”。所作传奇今知有《春芜记》、《双缘记》二种。《春芜记》写宋玉与季清美相爱事，本事据《登徒子好色赋》而生发，有《六十种曲》本；《双缘记》已佚。此外，还将南戏《破窑记》改编为《彩楼记》，演吕蒙正事，有清抄本，《古本戏曲丛刊》据以影印。昆剧《检柴·泼粥》，近代地方戏曲剧种的《吕蒙正赶斋》、《评雪辨踪》等，均源出于此；将南戏《教子寻亲》改编为《寻亲记》，叙周瑞隆寻父事，有《六十种曲》本。

金怀玉　明代传奇作家。字尔音，会稽（今绍兴）人。生卒年不详，约明万历初在世。弃举子业，陶情诗酒。工曲，曲词谐俗。著有传奇十种，现存仅三种：《妙相记》演因果报应，故事虚构，俗称“赛目连”，曾轰动当时乡杜。《桃花记》演崔护人面桃花事，《传奇汇考标目》别本于金怀玉名下补有《崔护记》一目，即此本。《望云记》演怀义争道、三思遇妖诸事。《香球记》、《宝钗记》、《完福记》、《摘星记》、《绣被记》、《八更记》、《三槐记》七种皆佚。祁彪佳《远山堂曲品》评《三槐记》说：“王景叔父子功业，搬演殆尽，而能贯串有条，一洗诸作庸陋之习。金翁晚年为词，几几进乎技矣。”

谢天瑞　明代传奇作家。又名天佑，字起龙，号思山。杭州人。生卒年不详，约明万历间在世。工声律，尝订《玉屑韵语》诸篇。传奇作品有《分钗记》、《忠烈记》、《泣庭记》、《狐裘记》、《麦舟记》、《靖虏记》、《刘智远白兔记》、《剑舟记》、《宝钏记》、《复鹿记》等十种。其中《剑舟记》演项羽、张飞等八人事迹，有明刊本；《狐裘记》演孟尝君事，《群音类选》、《月露音》均残存佚曲，标作《狐白裘记》；《刘智远白兔记》实是增订元人《白兔记》戏文而成者，有明万历间富春堂刊本，许之衡饮流斋据富春堂重订钞本。《古本戏曲丛刊初集》本据富春堂刊本影印。其余均佚。

徐　元　明代传奇作家。字叔回。钱塘（今杭州）人。生卒年不详，约明万历中在世。作有传奇《八义记》，据南戏《赵氏孤儿报冤记》改编，叙程婴、公孙杵臼救赵武事。后世许多剧种之《八义图》（一名《搜孤救孤》），大都据此改编，影响颇大。祁彪佳《远山堂曲品》谓其“运局构思，有激烈闳畅之致，尚少清超一境耳”。有明汲古阁本，《古本戏曲丛刊》二集据以

影印。

周朝俊　明代传奇作家。字夷玉。鄞县人。生卒年不详，约万历元年前后在世。诸生(光绪《鄞县志》)。《甬上耆旧诗传》卷三十云："周朝俊，少有才，诗慕李长吉。工填词，所撰有《李丹》(应为《李丹记》)、《香玉人》、《红梅花》(即《红梅记》)等传奇十余种，唯《红梅花》最传，蜀中岭外，伶人莫不唱《红梅花》。"现仅存《红梅记》一种，叙裴禹与卢昭容、李慧娘生死爱情事。王穉登《红梅记》序，称其"举动言笑，大抵文弱自爱，而一种旷越之情，超然尘外"。有万历广庆堂等多种刊本，《古本戏曲丛刊初集》据明末玉茗堂评刊本影印，近世多有改编本演出。

朱　期　明代传奇作家。字万山，上虞人。生卒年不详。吕天成《曲品》称其"乃世家令子，终困志于卑官。"作有传奇《玉丸记》一种，有明万历间武林刊本，《古本戏曲丛刊初集》据以影印。叙朱三山与云玉丸结合故事。中间插入朱赴试被严嵩斥归故里，参加胡宗宪平汪直之役事。《远山堂曲品》说："玉丸之遇，万山以自况者。"吕天成《曲品》亦说："此即君自况也。"

高一苇　明代传奇作家。钱塘(今杭州)人。生卒年不详，约万历间在世。经其订正的剧作今知有传奇《金印合纵记》和《葵花记》二种，皆存。《金印合纵记》亦名《黑貂裘》，内容与明苏复之《金印记》大致相同，但增添张仪受苏秦之助得为秦相，并协助苏秦合纵事成等情节，词曲也较苏作典雅。有明崇祯间刊本。署作"西湖高一苇订正"。(日本《舶载书目》)标曰"钱塘高一苇订正")《葵花记》写南北朝时高彦真赴考高中后，被迫娶丞相梁计之女，前妻孟日红在家割股疗亲。婆母亡，进京寻夫，被梁毒死，后得神佑复生，从军立功，惩办了梁计，遂与高及梁女和好。前半类似《琵琶记》，后半则如《赛琵琶》。高腔《葵花井》即据此改编。有明万历广庆堂刊本。

茅　维(？—1629)　明代杂剧作家。字孝若，号僧昙。归安(今湖州)人。以经世自负。能诗，与臧懋循、吴稼竳、吴梦旸并称"吴兴四子"。万历四十三年(1615)贡生，次年中举，拟授翰林院孔目协修国史。因见杨涟弹劾魏忠贤，遂发愤上奏，未被采纳。崇祯二年(1629)再上《治安疏》、《足兵饷》二议，仍未纳用，后归，卒于家。作有杂剧凡三十多种，总名《凌霞阁内外编》，钱谦益作序。现仅存六种：《金门戟》，演汉武帝携董偃入宫，东方朔持戟拦门事；《闹门神》演除夕之夜新门神到任，旧门神不让而相争；《秦廷筑》，演荆轲、高渐离先后刺秦王不成被杀事；《醉新丰》(又名《新丰记》)演马周以才遇荐事；《双合欢》叙宋珍休妻事；《苏园翁》短剧一折，演苏云卿避地豫章，灌园东湖事。以上各剧均收入《杂剧新编三十四种》。其他著作有《藿忧录》、《十赉堂甲乙集》、《菰菰园集》等。

沈　嵊(？—1645)　明末传奇家作家。字孚中，号会古，又号唵庵。钱塘(今杭州)人。明崇祯间生员，不修小节，好纵酒，善词曲。明亡时，因误传清兵到江南消息为里人击毙。所作传奇有《绾春园》、《息宰河》、《宰戌记》三种。现存两种：《绾春园》，演杨珏与崔倩

云、阮茜筠罗帕题诗，错合姻缘事，有谭友夏、钟伯敬评本，《古本戏曲丛刊二集》据以影印。《息宰河》有万历且居刊本，现藏南京师范学院图书馆。《旷园杂识》称《宰戍记》"直逼元人，为明曲第一"，惜已佚。

李梅实　明代传奇作家。字号及生卒年均不详，杭州人。与冯梦龙同时，为明天启前后人。所作传奇今知仅《精忠旗》一种，有明墨憨斋刊本。《墨憨斋新曲十种》乾隆刊本，《古本戏曲丛刊二集》据墨憨斋刊本影印。演岳飞抗金为秦桧所害事。因不满姚茂良《精忠记》失实而重编，故内容多与事实相符，可从岳飞、秦桧、张宪等人的本传及《西湖志》等史籍中找到根据。由冯梦龙改定，并作序云："旧有《精忠记》俚而失实，于是两陵李梅实从正史本传，参以《汤阴庙记》编成新剧，名曰《精忠旗》。"后世所演，多据此。

杨　珽　明代传奇作家。字夷白，钱塘(今杭州)人。生卒年及生平均不详，约明万历间在世。剧作今知有传奇二种：《龙膏记》，存明汲古阁原刊本，清光绪间上海飞影阁石印本，《古本戏曲丛刊二集》据汲古阁原刊本影印。凡三十出，本事出唐裴铏《传奇》"张无颇"条。演进士张无颇得起死药龙膏于袁大娘，以治愈元湘英疾，得成姻缘。《远山堂曲品》列入"能品"，评曰："杨君见吕郁蓝《金合》，谓龙宫近怪，乃易龙女为元载女。艳异远逊吕作，而色泽亦自不减。"《锦带记》，全本佚，仅《月露音》内有残存佚曲，吕天成《曲品》等著录，《远山堂曲品》列入"能品"，评曰："词章斐然，第苦不得佳境。"

谢　国　明代传奇作家。又名弘仪，字简之，号寤云。会稽(今绍兴)人。生卒年不详。万历三十八年庚戌(1610)武进士第一名状元。作有传奇《蝴蝶梦》一种，有明崇祯间拄笏斋刊本，《古本戏曲丛刊三集》据以影印。剧本以庄周梦蝶开场，而以赴西池蟠桃宴作结，故又名《蟠桃宴》。无论关目、文词，均与元史九敬先《蝴蝶梦》(全名《老庄周一秋蝴蝶梦》)不同。史剧有太白金星率众仙戒庄周酒、色、财、气的故事，而谢剧无此内容，代之以庄周妻韩氏于庄周复活后，不曾自杀，而单独修道，后亦成功果，随庄周登仙。《远山堂曲品》评曰："寤云功成而不居，在世出世，特为漆园吏写照。舌底自有青莲，不袭词家浅濇，文章之府，将军且横槊入矣。"

姚子翼　明代传奇作家。字襄候，号仁山。秀水(今嘉兴市)人。生卒年无考，约明崇祯元年(1628)前后在世。作有传奇四种，现存三种：《上林春》演武则天腊月游上林，催春放花事。有明崇祯间抄本，今存本未全，仅二十六出，《古本戏曲丛刊二集》据以影印。《祥麟现》据《北宋演义》、《杨家将》，参以汉许武分产事。有清乾隆元年抄本，凡二卷二十八出。《遍地锦》有清康熙间抄本，《古本戏曲丛刊二集》据抄本影印，全剧凡二十二出。"遍地锦"乃剧中赵襄浑名，以终得刘闲闲、刘碧环两女，故名。剧中仇鸾通马市是实，余皆凭空杜撰。此剧《曲考》、《曲海目》、《今乐考证》并见著录，俱列入无名氏。《白玉堂》、《曲录》据《传奇汇考标目》著录，已佚。

沈德符(1578—1642)　明代文学家、戏曲理论家。字景倩，一字虎臣。秀水(今嘉兴

市)人。万历举人。其祖、父皆以进士官京师。沈自幼随父在京习闻故事,中年南还,仿《集古录》例,撰《野获编》,凡万历前之朝章国故,里巷琐语,无不备载。后人从《野获编》中辑出有关戏曲之记载,故名《顾曲杂言》,内有南北曲、歌舞、小曲、小说、乐器之论述、考证,共二十三条。有《重订曲苑》本,《中国古典戏曲论著集成》(四)排印本。此外,尚有《清权堂集》、《秦玺始末》、《飞凫语略》等。

凌濛初(1580—1644)　明代戏曲理论家、戏曲作家、通俗小说作家。字玄房,号初成、凌波、波厈,别名即空观道人。乌程(今湖州市)人。曾任上海县丞,颇有政声,去任日,"卧辙攀辕涕泣阳道者踵相接也"。后升徐州通判,因治水有功,受到褒奖。晚年在对抗李自成起义军中被困呕血而亡。凌工诗文,尤精小说戏曲,所作杂剧有《北红拂》、《虬髯翁》、《蓦忽姻缘》、《宋公明闹元宵》、《穴地报仇》、《祢正平》、《刘伯温》、《桃花庄》、《颠倒姻缘》九种。仅存三种:《北红拂》、《虬髯翁》叙红拂、虬髯客、李靖三人遇合事;前者有明精刊本,后者有《盛明杂剧》本。《宋公明闹元宵》叙宋江元宵闹东京事,有明崇祯尚友堂刻《二刻拍案惊奇》所收本。所作传奇有《雪荷记》(佚)、《合剑记》(佚)、《乔合衫襟记》(《南音三籁》中尚存佚曲五套)三种。戏曲论著有《谭曲杂札》、《曲律》。另编曲选《南音三籁》,并辑短篇评话集《拍案惊奇》初、二集。此外,他还用朱、墨套色刻印《西厢记》等。

张　岱(1597—1679)　明末清初文学家、戏曲活动家、戏曲作家。字宗子,号陶庵。山阴(今绍兴)人。与祁彪佳为姨表兄弟。祖籍四川剑州。出身仕宦家庭,藏书达三万卷。早年过着鲜衣美食、弹琴咏诗的贵公子生活。其家自明万历初年起,至崇祯末年止,五十年中接连办过六个家庭戏班,他从小就接受了戏曲演出艺术的熏陶濡染。长成之后,亲自担任教演,曾带领戏班演出于杭州、南京及山东兖州一带。长期的演出实践,积累了丰富的艺术经验,对演员的选择和培养、表演艺术的得失高下,均能一语中的,提出鞭辟入里的见解。他还广交伶工曲友,与民间戏班常有联系,经常指导各种地方戏的演出,成为当时江南著名的曲师。明亡后,隐居剡溪山中,布衣蔬食,闭门著书,所著笔记《陶庵梦忆》,对浙东一带的调腔、目连戏等剧种的特点以及朱楚生、彭天锡等调腔、昆腔演员的表演艺术,作过生动的描绘和精辟的评论,还对舞台布景、灯光、音响等方面,作了如实的记录。张又是撰剧能手,今知作有传奇《冰山记》一种,为表彰忠良、斥责魏阉的时事剧。在绍兴城隍庙开演之日,观者数万人,演员与观众的情绪激昂,融成一片。同年客山东兖州,演此戏,地方官望增数事,张当夜增写七出,且即时教排,次日演出,众大为惊讶。惜剧本已佚。另有杂剧《乔坐衙》一折,亦佚。其他著作,尚有《琅环文集》、《西湖寻梦》、《夜航船》等多种。

孟称舜(约1600—1684)　明末杂剧兼传奇作家、戏曲理论家。字子若,又字子适、子塞,号卧云子、花屿仙子。会稽(今绍兴)人。明崇祯间诸生,清顺治六年(1649)贡生,曾任松阳训导。一生浏览极博,与祁彪佳交甚密。孟之剧作,现存八种,计杂剧五种:《死里逃生》,演刑部郎中遭西山寺僧了缘暗算事;《英雄成败》(一作《残唐再创》),演黄巢造反至失

败事;《桃花人面》,演崔护题诗事,以上有《盛明杂剧》本;《花前一笑》,演唐寅遇婢事;《眼儿媚》,演陈洗眷恋歌妓江柳事,以上有《柳枝集》、《杂剧三集》本。传奇三种:《二胥记》,演伍子胥覆楚,申包胥复楚事;《贞文记》演张玉娘殉情,二侍婢同殉事;《娇红记》(又称《鸳鸯冢》),演娇娘与表兄申纯相恋事,以上有明崇祯间刊本,《古本戏曲丛刊》据以影印。另有传奇《二乔记》、《赤伏符》,杂剧《红颜年少》,均佚。祁彪佳《孟子塞五种曲序》称其剧作"为文也,一人尽一人之情状,一事具一事之形容;雄壮则若铜将军铁绰板唱'大江东去'之辞,妩媚则如十七八小女娘唱'晓风残月'之句;按拍填词,扣声协律,尽美尽善,无容或议。"陈洪绶《花前一笑》批语称:"子塞诸剧,蕴藉旖旎,的属韵人之笔,而气味更自不簿,故与胜国诸大家争席。"孟又曾校辑元明杂剧五十六种成《柳枝集》、《酹江集》二种,合称《古今名剧合选》;校刻元钟嗣成《录鬼簿》,均成为后世研究元明杂剧的要籍。孟在《古今名剧合选》的序和评点中,以及在自己所作的传奇题词中,写下了大量有价值的见解。例如,他以雄爽、婉丽两种杂剧风格编集选本,但又不绝对化,认为不能"以劲切柔远画南北"。

查继佐(1601—1677)　明末清初戏曲活动家兼传奇作家。初名继佑,县试册误书"继佐",遂名。初字三秀,更字支三,又字伊璜、发标,自号兴斋、东山钓叟。海宁人。少有异才,善诗文词曲。明崇祯六年(1633)举人,授浙东职方主事。清顺治(1645)二年,清军南下,他拥戴鲁王,受命与黄宗羲等募义师投入抗清斗争。事败归里,开堂讲学,前有生徒,后有女乐,蓄家伎十余,咸以"些"名,称"十些班",风流放诞。六十二岁时,因南浔庄廷钺私修《明史》案受株连,吴六奇感其前恩力救得免。自此更醉心于诗酒声乐之娱。他和夫人蒋氏都精于音律,亲自为家伎拍板,正其曲误。查氏女乐成为浙中名部,曾演出《牡丹亭》、《浣纱记》和自撰传奇《鸣鸿度》等剧。常以画舫活动于嘉、湖、苏、松及扬州一带,与士大夫家班争胜。所作传奇有《眼前因》、《玉琢缘》、《鸣鸿度》、《梅花谶》等等,俱不存。杂剧有《续西厢》,今存,有《杂剧新编三十四种》本。又与嘉兴高某订正《九宫谱》行世,与沈子旷广搜北曲调,悟其原委,有北曲宫谱之刻(俱见刘振麟《东山外纪》),对南北曲很有研究,因而有"查郎顾"之称。晚年辟敬修堂于杭州铁冶岭下,授徒讲学,世称"敬修先生"。著作有《敬修堂集》、《惟罪录》等。

陈一球(1601—?)　明代传奇作家。字非我,号蝶庵。乐清人。九岁通六经,十二岁入邑庠,博学多才。娶象山郑氏女,夫妻不睦。崇祯初,地方岁歉,民不聊生,他开仓赈济,并向御史赵继鼎痛陈时事利弊二十条。上闻,诏下查处贪官污吏。于是群奸构怨,证指其所著的《悟空篇》为左道,《蝴蝶梦》为谤书,罗织成狱,谪戍福建镇东,后放归。崇祯十七年(1644)甲申国变,益王即位福州,授陈以中书舍人,因进谏"皇宫六误,时事九非",被罢归。入清后,不愿更事新朝,乃筑园于白岩山故居,躬耕陇亩以度晚年。剧作今知仅传奇《蝴蝶梦》一种。凡三十二出,未刊。有明末抄本,原为梅冷生"劲风阁"旧藏。复有民国四十四年黄群"敬乡楼"及"永嘉乡著会"转录本,均藏温州市图书馆。谱庄周因尹普以顽石变骷髅所

点化，辞家修道，终成正果，并点化其弟庄暴、表弟淳于羓、妻舅惠施、妻惠二娘四人同列仙班事。与明谢弘仪之《蟠桃宴》及清佚名之《蝴蝶梦》同题材。后为地方戏剧目《大劈棺》所取材。

祁彪佳(1602—1645)　明代戏曲理论家、传奇作家。字虎子，又字幼文，宏吉，号世培。山阴(今绍兴)人。著名藏书家祁承㸁之子。天启二年(1622)进士，司理闽中。崇祯四年(1631)，擢御史，多次上疏直言谏诤。寻，巡按苏、松，执法严峻，不畏权贵，得罪首辅周延儒，退居山阴达八年。崇祯末再起用，又因力劾权要而改官南京，终为马士英辈所忌恨，削职归里。崇祯十七年甲申(1644)后，力图抗清。次年，见大势已去，绝食数日后，自沉其愚园水池而死。祁一家均嗜词曲，弟麟佳、从兄豸佳均为曲家。其曲论有《远山堂曲品》和《远山堂剧品》，为明代最浩繁之戏曲批评专著。所作传奇有《全节记》、《玉节记》(一说即《全节记》)二种，演苏武牧羊事，均佚。著述尚有《祁忠敏公日记》、《救荒全书》等。



王　翃(1603—1653)　明末清初传奇作家。字翀父，号介人。嘉兴人，居梅里(今王店镇)。简傲不合时宜，与里中更唱迭和，有"梅里派"之称。业印染，日坐店堂，一手挟古今书以观，一手数钱与市贩菜佣相应答。所居仅破屋一间，种牵牛花小庭中，晓露未晞，即对花吟咏。擅长诗、词，尤精戏曲。后入粤，怅惘自失，买舟北上，清顺治九年(1652)泊京口(今镇江)，无疾而卒。所著有传奇《红情言》、《榴中怨》、《博浪沙》、《词苑春秋》等多种，今仅存《红情言》一种，有清初刊本及《古本戏曲丛刊三集》本。凡四十八出。出目有一字至四字者。演皇甫曾旅泊团风镇，遇邻舟卢女凌波吐绒题词事。自序云："会稽史氏作《唾红》传奇，情事兼美，盛为演者传习。然词甚潦草，不堪寓目，余窃叹其不工。友人曰：'无伤，第因其事而易之以辞则两善矣。'余然其言，抽思三月而始成，题曰《红情言》。"可见，此剧乃据明史槃《唾红记》(一作《吐绒记》)改编。余均佚。诗集有《春槐堂集》、《秋槐堂集》。

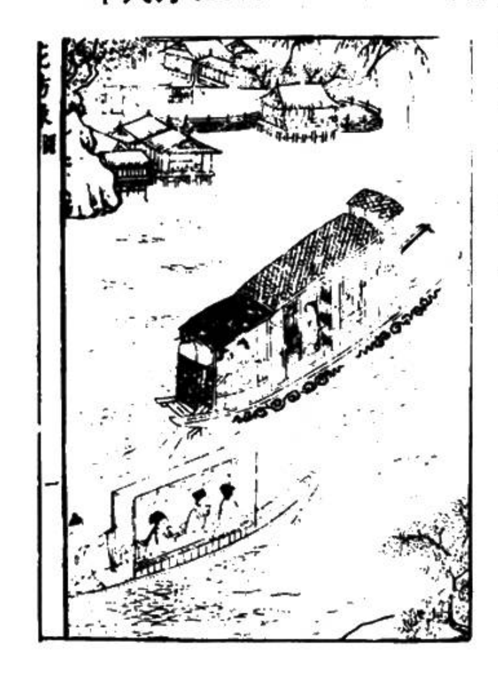
祁麟佳(附祁骏佳、祁豸佳)　明末文学家、杂剧作家。字元孺，别号太室山人。山阴(今绍兴)人。生卒年不详，约明末在世。工诗歌，擅词曲。所作杂剧有四种，合称《太室山房四剧》。仅存《错转轮》一种，演王贤、张子才转轮事，《剧品》称其"水判之语雄，王生之语婉。雄则近怒，婉则近喜。至于拟狱数段，有痛骂处，有冷嘲处，令人忽怒忽喜"，有《盛明杂剧》本。其余三种：《红粉禅》、《救精忠》、《庆长生》，均佚。

弟骏佳，字季超。生卒年不详，明末崇祯十七年(1644)甲申在世。贡生。工词曲，著有《禅悦合集》。所作杂剧仅知《鸳鸯锦》一种，曾被沈璟采入《博笑记》内，《远山堂剧品》认为沈璟"不若此剧之豪畅"，惜已佚。

从兄祁豸佳，字止祥，生卒年不详，清顺治间尚在世。天启举人，官吏部司务。明亡不

仕，隐居数十年以寿终。工诗文，擅书画，有戏癖，蓄戏班，明崇祯十七年(1644)甲申变后，逃难途中，仍携伶唱戏。剧作今知仅《玉尘记》(传奇)、《眉头眼角》(杂剧)两种，均不传。

卓人月(1606—1636)　明代文学家、杂剧作家。字珂月、蕊渊。仁和(今杭州)人。崇祯八年(1635)贡生。才情横溢，诗文词曲莫不精工。与戏曲家孟称舜、袁于令、徐士俊等友善。所作杂剧今知仅《花舫缘》(见图)、《新西厢》(佚)两种。《花舫缘》据孟称舜《花前一笑》改编，演唐伯虎游湖于金阊，遇沈公佐府婢女申佣来，一见倾心，乃化名易妆入沈府作书僮，终获得与佣来结合，因二人初次相遇于湖中花舫之上，故名。载《盛明杂剧》。此外，还为自己的《新西厢》以及郭璿的传奇《百宝箱》、徐士俊的杂剧《春波影》、孟称舜的杂剧《残唐初创》等作序，《盛明杂剧》并载有他为《春波影》所作的评点。其《新西厢序》主张戏曲以写“悲愁”为主，应写悲剧结局。他认为“天下欢之日短而悲之日长，生之日短而死之日长”，而“今演剧者，必始于穷愁泣别，而终于团圈宴笑……岂不大谬耶！”在《春波影》眉批中也说：“文章不令人愁，不令人恨，不令人死，非文也。”卓之著述尚有《蟾台集》、《蕊渊集》、《寤歌词》等。



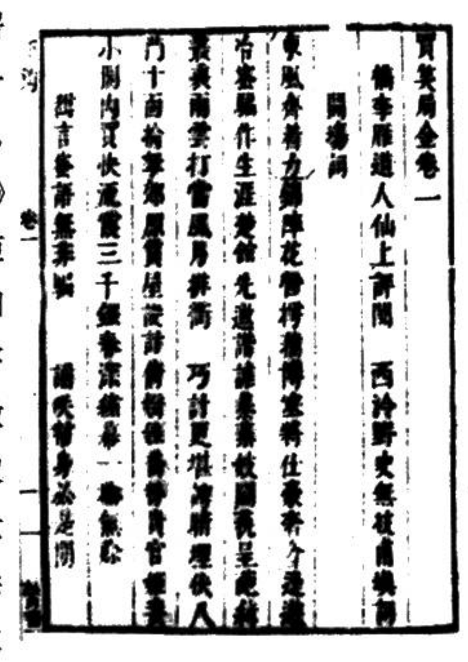
杨之炯　明代杂剧、传奇作家。一作杨文炯，字星水，别署云水道人，余姚人。生卒年不详。吕天成《曲品》称其“宦族清流，犹钓奇于髦士。”今知有传奇《玉杵记》一种，有明万历间浣月轩刊本，《古本戏曲丛刊初集》据以影印。叙裴航遇仙并牵合崔护事，以航得玉杵臼、聘仙女云英，故名。卷首有虎耘山人序。《远山堂曲品》评其：“文彩翩翩，是词坛流美之笔，惜尚少伐肤见髓语，而用韵亦杂。若与郁蓝生(吕天成)之《蓝桥》较才情，此曲当退三舍；然律以场上之体裁，吾未敢尽为《蓝桥》许也。”另作有杂剧二种：《天台奇遇》，有明万历间浣月轩原刊本，《古本戏曲丛刊初集》据浣月轩刊杨氏《玉杵记》附刊本影印。叙刘晨、阮肇入天台山采药，遇仙女结为夫妇事。《蓬瀛真境》，有明万历间浣月轩刊杨氏《玉杵记》附刊本。有曲无白。

张楚叔　明代传奇作家、戏曲理论家。名琦，字楚叔，号骚隐，又号松臞老人、西湖居士、白雪斋主人等。武林(今杭州)人。明崇祯前后在世。精词曲，富收藏，曾与其弟旭初同辑元、明散曲，以南曲为主，成为《吴骚》初、二、三集，及《吴骚合编》；卷首附有《衡曲尘谈》一卷，有四部丛书续编集部本。对当时的剧作家以及曲谱、填词、宫调等均有所评介。又撰有《南九宫订谱》。张所作传奇今知有六种，均存。其中《明月环》演寒士石鲸历尽艰苦，终于得志，两美并归事。因以明月环为关目，故名。《金钿盒》取材于叶宪祖《四艳记》中《丹桂钿盒》一剧，演权次卿购得半面紫金钿盒，巧配徐妠英事。《诗赋盟》演骆俊英与于如王赋诗

订盟事。《灵犀锦》演张善相与段琳瑛及其婢瘦红悲欢离合事，因以灵犀锦为关目，故名。《郁轮袍》演王维向尚书苏廸女蕙芳求爱事。明王衡亦作有同名杂剧，但二者内容有异。以上五种合称《白雪楼五种曲》，有明崇祯间刊本，《古本戏曲丛刊二集》据崇祯刊本影印。另作有《题塔记》一种，有明唐振吾刊本。演梁太素(灏)及梁仲坚(固)父子登第事。吴梅《顾曲麈谈》谓该剧据明冯惟敏《梁状元不伏老》杂剧改编，“以北易南，较李日华之改《西厢》，且胜十倍也。”

朱楚生　明调腔女演员。生卒年及籍贯均不详。常活动于会稽(今绍兴市)、杭州一带。与张岱交往甚密，曾于崇祯七年(1634)在张家演调腔戏。据张岱《陶庵梦忆》载：楚生色不甚美，却妙解音律，讲究关节，善于科白，表演细腻，“其孤意在眉，其深情在睫，其解意在烟视媚行。”所演《江天暮雪》、《霄光剑》、《画中人》诸戏，“虽昆山老教师细细摹拟，断不能加其毫末”。她“性命于戏，下全力为之，曲白有误，稍为订正之，虽后数月，其误处必改削如所语”。成为班中的台柱。

傅一臣　明末杂剧作家。字青眉，号元枝，别署西泠野史。杭县(今杭州)人。生卒年不详。所作杂剧十二种：《人鬼夫妻》，叙崔兴哥、吴兴娘事；《死生仇报》，叙满议、文姬事；《没头疑案》叙程朝奉事；《买笑局金》(见图)叙沈将仕好赌溺色事；《智赚还珠》叙王侠仙姬人被劫设计赚还事；《义妾存孤》叙张福娘贞守事；《钿盒奇姻》叙权次卿、徐素娥事；《截舌公招》叙奸尼陷害庾瑶枝事；《卖情扎囤》叙赵县君、吴宣教事；《贤翁激婿》叙姚墀纵欲，为妻翁相激而悔过事；《错调合璧》叙贾闺娘、真绳武婚姻事；《蟾蜍佳偶》叙凤来仪、杨寿妆婚配事，合称《苏门啸》，因长期客居苏州，故名。有明崇祯敲月斋刊本，各剧内容均取自《拍案惊奇》，写都市生活中之奇闻异事。


買笑局金卷一

石子斐　明末清初传奇作家。字成章，绍兴人。生卒年不详。著有传奇《正昭阳》(一作《楞伽经》)、《龙凤衫》、《镇灵山》、《大造化》四种。今存《正昭阳》和《大造化》。《正昭阳》较有名，写宋仁宗之母李妃受刘妃陷害贬入冷宫，后又流落民间，经包拯救护，始得回宫，正昭阳之位。剧中又添入寇准、杨延昭、蒯飞云、巩拆天诸人事。京剧《狸猫换太子》情节即出于此。有清抄本，今藏北京图书馆。《大造化》，演佘氏姐妹助牛皋大败金兵事，有曹氏藏钞本。《古典戏曲存目汇考》列入明清阙名作品，谓：“疑即《续精忠》旧本。”

徐士俊(1602—1681)　明末清初文学家、杂剧作家。原名翙，字三有，号野君，后补杭州弟子籍，更名士俊。仁和(今杭州)人。少奇敏，于书无所不读，发文跌宕，自喜为乐府

诗歌词，但谨自秘匿，人罕有知者。家贫，仅容膝小楼，名曰“雁楼”。兼通文学、绘画、戏曲。曾为沈泰《盛明杂剧》作序，对戏曲讽世作用颇有独到见地。与戏曲家卓人月相友好，《杭郡诗辑》称其工杂剧，所著多至六十余种，佳者欲与王、关、马、郑抗手；年近八十，貌如婴儿云。今传世杂剧仅《春波影》、《络冰丝》(见图)两种。《春波影》演冯小青故事。《剧说》称“演小青故事为传奇者有《疗妒羹》、《风流院》两种，当以徐野君《春波影》为最”。《络冰丝》叙述梁朝文士沈约故事。以上两种均有《雁楼集》本及《盛明杂剧》所收本。


盛明雜劇
野君徐 翙撰　雲逸周 暤閱
西泠 林宗沈 泰評　韓君徐 翊
絡氷絲
沈休文竹窗消夜雨
正名 奇女子風裏絡氷絲
生扮沈休文上 二十年多病是休文瘦比黄天一
約字休文吳興人也左目重瞳子聰明過人青史

李　渔(1610—1680)　清初传奇作家、戏曲理论家。原名仙侣，字谪凡，号天徒、湖上笠翁等。兰溪夏李(今孟湖乡夏李村)人。明崇祯十年(1637)郡庠生。曾两赴乡试，不第。顺治二年(1645)，曾为金华许司马幕僚。次年，清军破金华，回家作“识字农”，营“伊山别业”，过着闲适的田园生活。因生计日窘，于顺治十年秋，携家杭州，靠卖文刻书糊口，传奇《怜香伴》、《风筝误》、《意中缘》、《蜃中楼》和《无声戏》、《十二楼》中部分小说都作于此时。于是文名日著，交游渐广，有“李十郎”之称。约顺治十四年，移家金陵(今南京)，继续写传奇、小说外，又开设书铺，刻印书画都很精致。同时开始蓄养家庭戏班，带家姬旅食四方。康熙八年(1669)，芥子园别业落成，内设歌台，为家班演出之所。尤侗《闲情偶寄·序》说：“携女乐一部，自度梨园法曲，红弦翠袖，烛影参差，望者疑为神仙中人。”李渔自谓“二十年来，负笈四方，三分天下几遍其二。”同时广泛结交社会名流，如余怀、杜濬、尤侗、吴伟业、周亮工、徐釚等约四百余人(详见顾敦鍒《李笠翁朋辈考序》)，相与观剧，切磋艺理。在六十七岁前后，以其丰富之创作与实践经验，写成著名论著《闲情偶寄》。今人将其中词曲部、演习部、声容部集而单独成书，称《李笠翁曲话》。康熙十六年春，又从金陵归杭州，卜居云居山，筑“层园”，贫病交迫。十九年农历正月十三日去世。卒葬方家峪九曜山之阳。卖文、刻书是李渔主要谋生手段之一。著述甚富，传奇有《笠翁十种曲》，多以新、奇、巧、俗取胜，且多为喜剧。宾白词曲力求浅显通俗，重场上演出，戏剧性较强，因而作品十分畅销，很受民间戏班的欢迎。自清至今，其《风筝误》、《比目鱼》(见图)等剧，一直盛演不衰，各剧种多有改编演出。



乔复生(1653—1672)　清初昆剧女演员,旦脚。山西平阳(今临汾)人。生前无名,死后李渔冀其复生,故名。康熙五年(1666)李渔在山西时,平阳太守程质夫购之以赠,时年十三岁。她聪慧过人,初疑其难改方音,不半月尽改,学会吴音;学戏数遍,即能歌之。数旬之后,则青胜于蓝,被师视为异人。"客有求听者,以罘罳隔之,无不食肉忘味。"李渔称赞她"朝脱稿,暮登场,其舞态歌容能使当时神情活现氍毹之上"。甚至说她"体贴文心,浣除优人积习,有功词学,殆非浅鲜"。

王再来(1654—1673)　清初昆剧生脚女演员。甘肃兰州人。康熙六年(1667)李渔在兰州时,友人购之赠李,时年亦十三岁。生前无名,死后,李渔冀其"再来",故名。王虽稍逊复生。亦个中翘楚,为乔所赏,并拜乔为师。从此,乔为旦,王为生,成为李渔家班之柱础,李誉为"偕凤之凰"、"合埙之篪",士夫以白居易之小蛮樊素目之。她扮相俊美,平素亦服男装,伴主清谈;且性格柔顺,常以嘻笑答怒骂,故亦为李渔所钟爱。李平生来往于各地,两人无一日离身。现知其所演有《琵琶记》、《明珠记》等。十九岁时,乔客死湖北,王客死浙江舟山。

徐　沁　清代文学家、传奇作家。字永浣,号野公。余姚人。生卒年不详,与李渔同时。博学能文,擅长考证。性恬淡,无意仕进,康熙三十三年(1694),荐举博学宏词,辞不就。退居邪溪,更名若耶野老,著书秋水堂。著有《越书小纂》、《三晋纪行》、《墨苑志》等多种。所作传奇今知有六种,合称《曲波园传奇》。因均不署真名,而以别署代之,故名家著录均不全。现存五种:《易水寒》,演荆轲刺秦王事,署双溪廌山,有双溪原刊本;《芙蓉楼》,演元皇太后赵氏排宴芙蓉楼,山阴女子杜弱兰、李倩华被召入宫,赐女学士,并分别得配新科状元孟珩、姚若采事,署双溪廌山,有双溪原刊本;《广寒香》,演米遥、湘娥婚配事,署廌山,有文治堂刊本、书带草堂刊本;《香草吟》、《载花舲》均署若耶野老,有康熙曲波园刊本。另一种《丰乐楼》,《今乐考证》著录,署苍山子,已佚。

来集之(？—1682)　明末清初杂剧作家。原名来镕,字元成,萧山人。崇祯十三年(1640)进士,任安庆府推官。弘光朝马士英拟招揽于门下,拒不就。入清后,隐居倘湖之滨,潜心著述,被称为倘湖先生。康熙七年(1668),巡抚推荐应博学鸿儒科,不赴。作有杂剧六种:《蓝采和长安闹剧》(又名《冷眼》)演仙人陈陶事;《阮步兵邻廨啼红》(又名《英雄泪》)演阮籍事;《铁氏女花院全贞》(又名《侠女新声》)演铁铉二女事;三剧合名《秋风三叠》,有清顺治间倘湖小筑刻本。《女红纱》、《碧纱笼》,合名"两纱",前者讽刺科举之弊,后者演王播故事,均存,有清初倘湖刊本。《挑灯》演冯小青事,有清初倘湖刊本。著述尚有《倘湖遗稿》等多种。

范世彦　明代传奇作家。字君徵,号阁甫(一作檇李阁父)。秀水(今嘉兴)人。生卒年及生平事迹未详。所作剧作今知仅传奇《磨忠记》一种。有明崇祯间刊本,民国上海传真社影印崇祯刊本,《古本戏曲丛刊二集》据崇祯刊本影印。凡三十八出,谱太监魏忠贤擅乱

政事。作者自序云："是编也，举忠贤之恶，一一暴白，岂能尽罄其概，不过欲令天下村夫嫠妇，百叟黄童，睹其事，极口痛骂忠贤。"《远山堂曲品》评曰："作者于崔、魏时事，闻见原寡，止从草野传闻，杂成一记，即说神说鬼，去本色愈远矣。"

更生子　明代传奇作家。又作庚生氏、禹航更生氏等。余杭人。生卒年及生平均不详。剧作仅知有传奇《双红记》一种，有明万历间文林阁刊本，明万历间德聚堂刊本，《古本戏曲丛刊二集》据文林阁刊本影印，题禹航（余杭）更生氏编。谱红线女盗金盒、昆仑奴盗红绡的故事，故名。本事出唐传奇小说袁郊《红线传》及裴铏《昆仑奴传》。明梁伯龙作有杂剧《红线》、《红绡》二种，王骥德《曲品》谓《双红》"合《红绡》、《红线》而成"。《远山堂曲品》评《双红》："红线、昆仑，俱有佳剧，穿插两事，即敷以剧中之词，虽未能大有锤铲，却自婉丽可玩。"

张　匀　清代文学家、传奇作家。一作张劭，字博山，号荻岸散人（一作山人）。秀水（今嘉兴）人。生卒年不详，康熙二十年（1681）前后在世。幼聪慧，年十四五时，即撰小说《平山冷燕》（又名《四才子书》、《七才子书》）。与查声山（升）为僚婿。著有《鹊山堂集》。朱竹坨称其"容铸百家，有日炉风炭之手"。小说尚有《玉娇梨》。张匀的剧作，据说有二十种，《槜李诗系》说："张匀年十五作稗史，今所传《平山冷燕》也。又为传奇，有《十眉图》、《长生乐》二十种，海内梨园争传播之。"今知仅《十眉图》、《长生乐》二种。《十眉图》（一作《十美图》），演唐玄宗选美女事，有抄本。《长生乐》，演一门富贵神仙以刘、阮作状元，麻姑幻化，引入天台与仙女为配事。有抄本，《古本戏曲丛刊三集》据以影印。

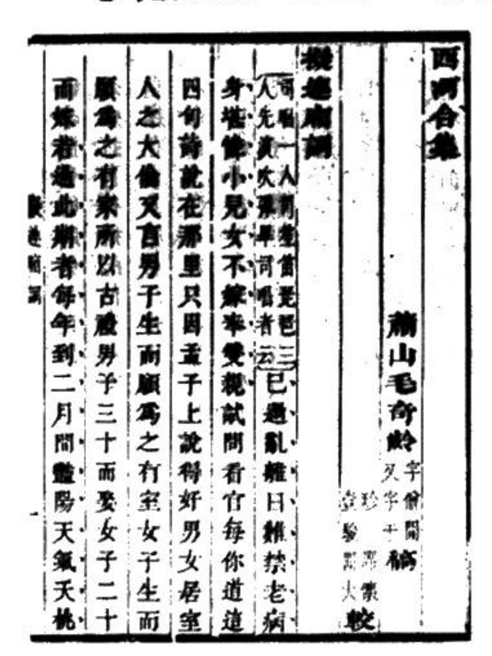
张雍敬　清代历律学家、杂剧、传奇作家。初名珩佩。号简庵，别署风雅主人。秀水（今嘉兴）人。生卒年不详，约康熙间在世。少时曾应举，不遇。后精究天文历律之学，著《定律玉衡》十八卷，朱彝尊为之序，推崇备至。剧作今知有杂剧八种：《三分案》、《千秋恨》、《再生缘》、《昭君怨》、《碧桃花》、《尘寰梦》、《仙筵投李》、《贾郎续梦》，均佚；传奇三种，仅存《醉高歌》一种，演贾伯坚与眷妓金莺儿事，本事据夏庭芝《青楼集》，有康熙刊本。其余两种：《祝英台》、《十二奇踪记》，均佚。其他著作尚有《环愁草》、《宣城游学记》等多种。

沈　谦（1620—1670）　清初传奇、杂剧作家、音韵学家、诗人。字去矜，号东江，仁和（今杭州）人。六岁能辨四声。长益笃学，尤好诗词文史。崇祯十年（1637）补县学生。曾起义兵抗清，事败，隐居临平，潜心诗文，为"西泠十子"之一。洪升为其弟子。作有传奇《胭脂婿》、《对玉环》、《卖相思》、《翻西厢》（也作《美唐风》）、《兴福官》五种；杂剧《庄生鼓盆》一种。现仅存《翻西厢》一种，改崔、张私合为以礼求之，一反《西厢》原来面目，故名。有明刊本，收入《古本戏曲丛刊三集》。另有戏曲音韵论著《南曲谱》、《南曲韵》（佚）、《谱曲便稽》（佚）和《词韵略》。此外，尚存《袁令昭先生论曲谱书》、《答毛稚黄论填词书》、《与李东琪书》、《陆荩思诗余序》、《填词杂说》等书信文章。沈谦把戏曲和诗文等观，提倡戏曲创作"立意贵新，设色贵雅，格局贵变，言情贵含蓄"，主张"情文相生"，文辞与音律相辅相成。对当

时的剧坛有一定的影响。著作尚有《东江诗钞》、《东江别集》、《临平记》等。

毛先舒(1620—1688)　清初文学家、戏曲音韵学家。字稚黄。后改名骍,字驰黄。仁和(今杭州)人。明末诸生。父殁,弃诸生不求闻达。聪明过人,八岁能诗,十岁能属文。曾师事陈子龙,又从刘宗周讲学。为“西泠十子”之一。与毛际可、毛奇龄齐名,时人称:“浙中三毛,文中三豪。”戏曲家洪升曾从其学。毛精于音韵之学,六岁能辨四声。著有《声韵丛说》、《韵学通指》、《韵问》、《南曲正韵》等,尤以《南曲入声客问》为最。它补述《南曲正韵》之未尽,从音韵学的角度阐明戏曲歌唱中如何处理南曲入声字的问题,所总结的方法,对当时的剧坛和歌坛颇有参考价值。张潮为该书写的“题辞”称“其论则极正当而可行”。此外,尚著有《思古堂集》、《东苑文抄》、《诗抄》、《蕊云》、《晚唱》诸集。

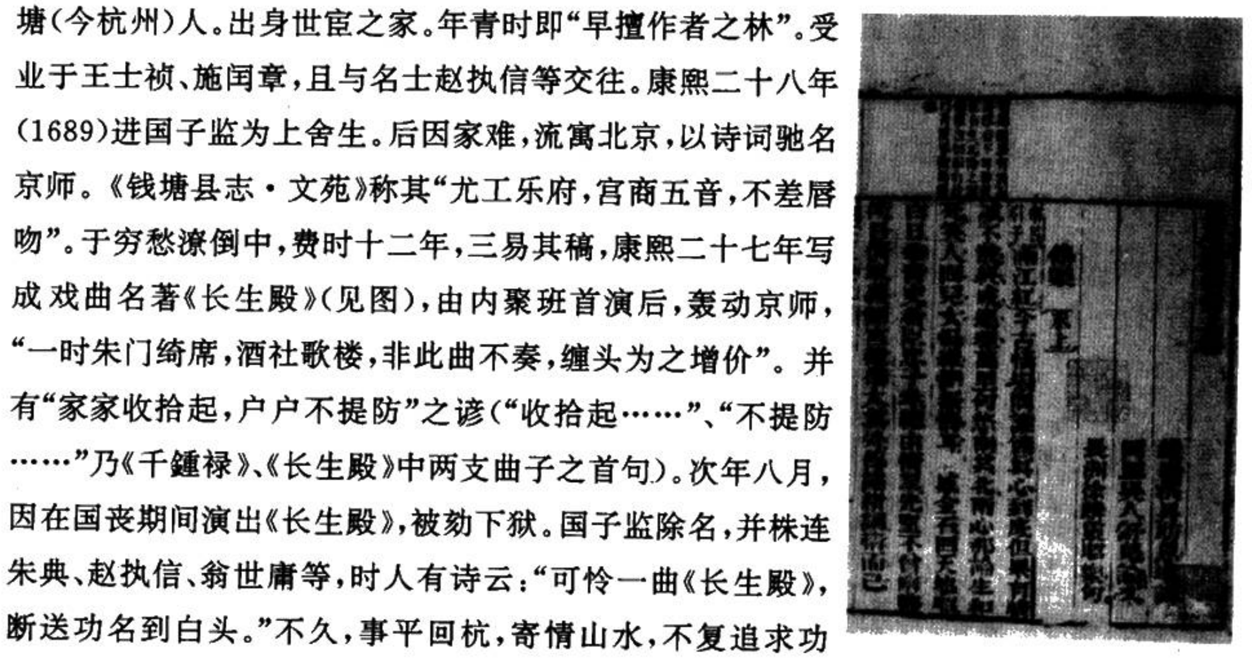
毛奇龄(1623—1716)　清初文学家、传奇作家、戏曲批评家。原名甡,又名初晴,后改奇龄。字大可,一字齐于,号西河。萧山人。性恢奇,负才任达,好臧否人物。能吹萧度曲,间效元人作小词杂曲以自娱。明亡,隐居山谷,读书土室中。康熙十七年(1678),召博学试鸿词,授检讨,纂修《明史》,后以病乞归。所作传奇有《不卖嫁》、《不放偷》二种,浙江图书馆有藏本。另外,他的论定本《西厢记》与金圣叹批改本《西厢记》,被称为《西厢》流行本的双璧。所作《拟连厢词》(见图)和杂记《连厢词》所论曲、白、演的分合演变过程,对戏曲演出史的研究,有一定参考价值。毛氏诗、词、曲及古文皆精,一生著述极富。后人编有《西河合集》,共一百二十一种,分经、史、文、杂四部,共四百九十三卷。


西河合集
蕭山毛奇齡 稿
擬連廂詞
已過亂離日難禁老病
身世偶小兒女不嫁娶雙視試問看官每你道道
四句詩就在那里只因孟子上說得好男女居室
人之大倫又言男子生而願爲之有室女子生而
願爲之有家所以古禮男子三十而娶女子二十
而嫁者過此期者每年到二月間艷陽天氣夭桃

裘　琏(1644—1729)　清初杂剧、传奇作家,诗人。字殷玉,号蔗村,亦称废莪子。慈溪人。少年即热衷于功名,但“蹭蹬场屋者五十余年”,未能中举,以做教师及卖文为生。直至康熙五十四年(1715)才中乡举,其时已七十一岁了。次年成进士,在京做了约一年庶吉士,因年事已高,致仕还乡。雍正六年(1728)冬,由于“昆山三徐事”株连被捕;次年,八十六岁,囚死京中。作有杂剧四种,合称《明翠湖亭四韵事》:《昆明池》,演唐中宗幸昆明池诗,群臣应制,宋之问夺冠事;《集翠裘》,演武则天把南海进贡的珍宝集翠裘赐给幸臣张昌宗,为朝臣狄仁杰所讥事;《鉴湖隐》,演贺知章辞官归隐鉴湖事;《旗亭馆》,演王之涣、王昌龄、高适三人于旗亭听歌事。以上为四个各自独立的短剧,大部分是前人写剧本时未采用过的故事,在题材发掘上有一定的贡献。均收入《清人杂剧初集》。另作有传奇十七卷,合称《废莪传奇》,仅存《女昆仑》、《万寿升平》两种。《女昆仑》叙进士梅文正的婢女寿春救主母难事。清陈鳣《新坡土风》有诗云:“见说长安诸子弟,至今解唱女昆仑。”陈鳣为海宁人,长安即今

海宁长安镇，可见此剧当日搬演之盛况。现存抄本，北京图书馆藏。《万寿升平》，歌颂康熙寿，存精抄本，吴晓铃藏。裘的著作尚有《横山文集》、《横山诗集》等。

洪　升（1645—1704）　清代传奇、杂剧作家。字昉思，号稗畦、稗村、南屏樵者。钱塘（今杭州）人。出身世宦之家。年青时即“早擅作者之林”。受业于王士祯、施闰章，且与名士赵执信等交往。康熙二十八年（1689）进国子监为上舍生。后因家难，流寓北京，以诗词驰名京师。《钱塘县志·文苑》称其“尤工乐府，宫商五音，不差唇吻”。于穷愁潦倒中，费时十二年，三易其稿，康熙二十七年写成戏曲名著《长生殿》（见图），由内聚班首演后，轰动京师，“一时朱门绮席，酒社歌楼，非此曲不奏，缠头为之增价”。并有“家家收拾起，户户不提防”之谚（“收拾起……”、“不提防……”乃《千鍾禄》、《长生殿》中两支曲子之首句）。次年八月，因在国丧期间演出《长生殿》，被劾下狱。国子监除名，并株连朱典、赵执信、翁世庸等，时人有诗云：“可怜一曲《长生殿》，断送功名到白头。”不久，事平回杭，寄情山水，不复追求功名。康熙四十三年春，应江宁织造曹寅之邀，从杭州去南京看曹氏家班演出《长生殿》，连演三夜，观者赞不绝口。返杭时，舟经吴兴乌镇，因酒后失足落水而死，时年六十。洪升的文学造诣甚深，文名远播。诗文集有《啸月楼集》、《稗畦集》、《稗畦续集》、《昉思词》等。他的主要成就在戏曲方面，剧作可考者有十二种，现仅存传奇《长生殿》和杂剧《四婵娟》。《长生殿》前身《沉香亭》、《霓裳舞》及杂剧《天涯泪》、《青衫湿》，传奇《回龙院》、《回文锦》、《闹高唐》、《节孝坊》、《锦绣图》、《长虹桥》等，俱佚。《长生殿》是洪升一生精力所注的主要剧作。“爱文者喜其词，知音者赏其律，是以传闻益远。蓄家乐者拈笔竞写，转相教习；优伶能是，升价什百”。把中国古典戏曲创作推上了一个新的高峰。



查慎行（1650—1727）　清代文学家、传奇作家。初名嗣琏，字夏重，海宁人。与洪升友善，并受其《长生殿》一案牵连，乃改名慎行，字悔余、他山，又号查田，学者称初白先生。康熙三十二年（1693），举顺天乡试，名闻禁中；四十一年，因大学士陈廷敬、张玉书等先后奏荐，召至行在，赋诗称旨，诏入都，值南书房；四十二年，特赐进士出身，改翰林院庶吉士，授编修；四十三年，奉命分纂《佩文韵府》。雍正四年（1726），以弟查嗣庭文字狱罪牵连入禁京狱，次年赦归，卒于家，年七十八。查初受业于黄宗羲，治经学，尤工诗，亦擅词曲。所作传奇今知仅《阴阳判》一种，演膠城朱孝子为父复仇事，所谱系事实，唯“姓氏里居，稍加改易”（《阴阳判·跋》），剧本声律、文词均较稳练，有康熙间刊本。收入《古本戏曲丛刊五集》。著述甚丰，有《敬业堂集》、《周易玩辞集解》、《陪猎笔记》、《庐山游记》等。

吴舒凫（1657—？）　清代戏曲理论家。名仪一、逸、吴人，字瑹符、舒凫，号吴山。行

四,呼为吴山四郎,晚年署芝坞居士。钱塘(今杭州)人。所居名吴山草堂。与洪升有几十年交往,情谊颇深,曾为洪升《闹高唐》(佚)、《长生殿》等剧作评,并主持刊刻《长生殿》。对戏曲理论的贡献,主要在于对《长生殿》的评点。为适合场上演出,将五十出之《长生殿》更定为二十八出,为洪升所赞许。还以眉批的方式对全剧进行仔细的评点,共五百七十五处,计一万四千零六十四言(见稗畦草堂原刻本)。从剧本总体着眼进行多侧面的剖析,在思想内容上能揭示作者本人"意所能涵蕴者"。对《牡丹亭》的评点,亦有独到的见解,许多意见都是发前人所未发,如指出:作曲"妙在神情之际",宾白"宛转关生,在一二字间",以及对"情"的礼赞等(详见《还魂记或问》)。

徐旭旦(1659—1720)　清代文学家、传奇兼杂剧作家。字浴咸,号西泠,别署圣湖渔父,钱塘(今杭州)人。五岁能诗,十岁举神童。康熙十一年(1672)拔贡,但仕途不顺,多次赴试,未及一第。十三年,应大将军尚善贝勒之聘,从戎湖湘。十八年,复荐举博学鸿词,嗣后,以河督勒辅请授监理,开凿中河三百余里,三十三年告成,加级超擢,以六品服俸补兴化县丞。三十七年调职南通州判,三十八年升知县,四十九年迁广东连平知州,兼摄海丰令。旭旦以博学多才名噪都下,康熙南巡,召对五次,应制撰西湖、金山诸赋及近銮诗三十六章,著有《世经堂初集》、《世经堂诗词曲钞》、《世经堂集唐诗词删》以及《河漕辑要》、《寿民医统》等。徐与曲家洪升、孔尚任均有交往。剧作今知仅《芙蓉楼》(传奇,已佚)、《灵秋会》(杂剧)两种。《灵秋会》不分折,署"圣湖渔父徐旭旦撰,南屏樵者洪升校",附在康熙壬辰刊本《世经堂诗抄》卷三十《世经堂乐府》之末,标为"世经堂灵秋会填词抄",未注明是杂剧,故未见任何曲目专书著录,亦未见任何曲本入选。属神仙道化剧,谱萼绿华(老旦)、许飞琼(贴旦)奉东华帝旨移居方丈仙山,邀众仙作灵秋佳会,有东方朔(净)等谐笑作技。宴罢,又携带菊花仙鲨同赴海陵,庆贺孙大司空(玉绳星下凡)开浚海口拯救淮南之大功即将告成。文词雅丽,曲律严谨。

高　奕　清初传奇作家、剧论家。字晋音,一字太初,会稽(今绍兴)人。生卒年不详,清顺治末在世。工曲,著有传奇《春秋笔》、《双奇侠》、《豹裘赚》、《千金笑》、《聚兽牌》、《锦中花》、《揽香园》、《古交情》、《四美坊》、《眉仙岭》、《如意册》、《风雪缘》、《固哉翁》及《续青楼》十四种,均佚。自诩所作传奇"清修洁操,不入世气"。又著有《新传奇品》,系续吕天成《曲品》之作,收明代及明末清初二十七家作品二百零九种,略有评论,所录不与《曲品》重复,足可补《曲品》不足。

范希哲　清代杂剧、传奇作家。钱塘(今杭州)人。字号及生卒年均不详,约清顺治前后在世。与李渔相友善。一说曾为龚鼎孳门客。所作杂剧三种:《万古情》、《万家春》、《豆棚闲话》,合称《三幻集》,有清顺治间刊本;所作传奇八种,均署别名:《偷甲记》署秋堂和尚;《四元记》署燕客退拙子,叙宋再玉连中四元事;《双锤记》署看松主人,叙博浪沙投双锤于海,被召为婿事;《万全记》署四愿居士,叙卜丰三子以孝得帝赐事;《鱼篮记》署鱼篮道

人，叙于楚寓鱼篮庵与尹若兰遇合事；《十醋记》署西湖素民山人；《补天记》署小斋主人，叙女娲惩曹操事；《双瑞记》署不能解人；因均为李渔所阅定，故合称《湖上笠翁阅定传奇八种》，北京大学图书馆藏有清刻本，《古本戏曲丛刊五集》据以影印。其中《十醋记》及《偷甲记》较著名。《十醋记》凡三十六出，演郭子仪应武举，经李白、龚敬保荐，任天下兵马副元帅，平安禄山判乱，收复两京，封汾阳王事，今尚演者有“纳妾”、“跪门”、“卸甲”、“封王”诸出。《偷甲记》，演宋江差时迁下乡盗取徐宁祖传雁翎甲，赚徐宁上山破呼延灼连环马阵事，其中《盗甲》一出，为昆剧、京剧等剧种常演剧目。

张　韬　清代杂剧作家。字权六，一字球仲，号紫微山人。海宁人。生卒年不详。康熙十五年(1676)贡生，二十五年任乌程(今吴兴)县学训导，后改官天全六番州经历。四十七年，任休宁(今属安徽)知县。与毛际可、徐倬、韩纯玉等相从甚密。博学多闻，于诗、词、散文、戏曲等皆有著述。有《四书偶参》、《大云楼集》等行世。作有杂剧《续四声猿》，收入《清人杂剧初集》，包括四个单折的短剧：《杜秀才痛哭霸亭庙》，叙杜默落第过项王庙痛哭事；《戴院长神行蓟州道》，叙戴宗戏弄李逵事；《王节使重续木兰诗》，叙唐代王播于扬州惠照寺木兰院随僧吃斋，饭后击钟事；《李翰林醉草清平词》，叙李白傲赋《清平调》事。张自序云：“猿啼三声，肠已寸断，岂更有第四声，况续以四声哉？但物不得其平则鸣，胸中无限牢骚，恐巴江巫峡间，应有两岸猿声啼不住耳。”

姚子懿　清代传奇作家。字号不详，嘉兴人。生卒年及生平事迹俱无考，约康熙年间人。《曲海总目提要》收其传奇《后寻亲》，并云“近时嘉兴姚子懿所作”。所作剧作今知仅《后寻亲》一种，有道光三十年(1850)载福堂抄本，藏北京大学图书馆。凡三十九出，演周羽、周瑞隆事。《曲海总目提要》称其为补范受益所撰《寻亲记》之不足而作，“使善恶之报，显切着明，秋毫不爽。其用意与《勸善编》、《迪吉录》相为表里，虽甚浅近，于世教不为无益”。剧中人物均为《寻》剧所有，仅增一李春嫣以配周瑞隆。《缀白裘》收有《后索债》、《后府场》、《后金山》三出。

夏　纶(1680—1753)　清代传奇作家。字惺斋(见画像)。钱塘(今杭州)人。康熙间曾八赴乡试不第。乾隆元年(1736)，入京应博学鸿词科，终因年近花甲，又为人所阻，乃归，以著述娱其残年。六十岁后开始作戏曲，先作《无瑕璧》、《杏花村》、《瑞筠图》、《广寒梯》、《花萼吟》等五种传奇，于乾隆十八年又作《南阳乐》一种，连前五种，更名为《新曲六种》，有乾隆世光堂刊本。《无瑕璧》演明成祖时，铁铉死节，两女没入乐籍誓不失身事；《杏花村》演明王武报父仇事；《瑞筠图》演明章纶母守节事；《广寒梯》叙王生修善中举事；《花萼吟》叙姚居仁救弟出狱事；《南阳



乐》叙诸葛亮不死灭魏、吴事。姚燮《今乐考证》评其剧说:“事切情真,可歌可泣,妇人孺子,触目惊心。”

厉　鹗(1692—1752)　清代杂剧作家。字太鸿,号樊榭。钱塘(今杭州)人。康熙五十九年(1720)举人。乾隆初召试鸿博不遇。尝馆扬州马日琯小玲珑山馆数年。著有《宋诗纪事》、《樊榭山房正集》等。剧作今知仅《百灵效瑞》(杂剧)一种。乾隆十六年,高宗南巡,鹗作此剧,与同郡吴城所作《群仙祝寿》杂剧,合称《迎銮新曲二种》,演以迎驾。吴城,字敦复,号瓯亭,钱塘(今杭州)人。生卒年不详。《迎銮新曲二种》所演乃高宗皇帝将临浙水,观音大士令四海龙王、大禹、勾践、各路花神等“百灵”以及群仙,各显神通,趱取百花齐放,遥祝恭迎。

吴震生(1695—1769)　清代传奇作家。字长公,号可堂,又号玉勾词客。从安徽歙县移居杭州,买宅太平桥侧,傍河筑楼,取名“舟庵”。曾任刑部主事。与厉鹗、丁敬相友善。工诗、词、曲,谙熟南北宫调。所作传奇有十三种:《人难赛》、《三多全》、《天降福》、《生平足》、《世外欢》、《成双谱》、《地行仙》、《秦州乐》、《换身荣》、《万年希》、《闹华州》、《乐安春》、《临濠喜》,均谱古今可喜可愕之事,合称《太平乐府十三种》,亦称《玉屋书屋十三种传奇》,有乾隆间武林田翠舍刊本。其《天降福》及《成双谱》较著名。《天降福》谱荀宾妻死,续娶孀妇王大娘事;《成双谱》演李冲与同僚王睿子女联姻事。另据史震林《西青散记》载,别有《诗仙会》等十余剧,未见传世。著作有《太山吟》、《葬书或问》等。

朱　夰　清代传奇作家。初名杏芳,字云裁,又字山渔,号公放、荑稗老农,弱冠补府学弟子员,久困场屋,不复进取,遂改今名。归安(今吴兴)人。生卒年不详。与金农、郑燮友善。平生放情山水,不治生计,肆志于金石篆刻,潜心于音律研究。乾隆十六年(1751)客苏州,为庄滋圃中丞谱《迎銮新曲》谀弘历(见汪启淑《飞鸿堂集》);二十六年,应卢见曾聘到扬州,卢为其刻《玉尺楼》传奇(见戴延年《搏沙录》)。所作传奇今知有《玉尺楼》、《宝母珠》、《鲛绡帐》三种。仅存《玉尺楼》一种,凡二卷四十出,演沈韵与韩艳雪、马停云二女成佳偶事。以艳雪诗达御览,授女学士,赐居玉尺楼,故名。本事出小说《平山冷燕》。有乾隆间刊本。相传,演出后,“扬州人争购之,于是有井水处莫不知有朱公放矣”。

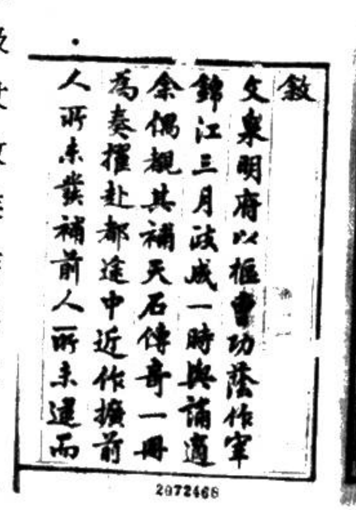
韩锡祚(1716—1776)　清代杂剧、传奇作家。字介屏,又字介圭,号湘岩,别署妙有山人。青田鹤城人。自幼勤奋好学,博览群书;识经史、天文、乐律、算学、释道。乾隆十二年(1747)中举人。翌年,出任山东平阴、禹城等地知县达二十年。有善政,尤于治水颇有建树。乾隆三十四年,升同知,旋擢安庆知府。乾隆三十七年,先调守松江,后调守苏州,次年檄署松江道,寻升苏松督粮道,命未下而卒,年六十一。《光绪青田县志》有传。作有杂剧《南山法曲》,传奇《渔村记》、《砭真记》,三种均存。《砭真记》凡六出,演勘元滇《会真记》事,为崔氏讼冤,存有正书局排印本;《渔 村记》凡十三出,演元孝子慕蒙事,具有浓重的道家色彩,存妙有山房刊本;《南山法曲》短剧一折,附刊《渔村记》卷首,为吴爱棠祝寿而作。另

有诗文《滑疑集》八卷行世。

陈　栋(1764—1802)　清代杂剧、传奇作家和戏曲理论家。字浦云，号东村、蓉西逸客，会稽(今绍兴)人。平生笃学清修，屡试不第，曾游幕汴中，赍志以殁。善诗文，工词曲，有《北泾草堂集》八卷传于世。戏曲作品有杂剧《苎萝梦》、《紫姑神》、《维扬梦》和传奇《紫霞巾》、《花月痕》。《苎萝梦》敷演夫差的后身王轩梦遇西施，以了前缘；《紫姑神》写紫姑为妒妇所害，死后封神，巡视人间，专除一切妒妇；《维扬梦》题材与元代乔吉所作《扬州梦》杂剧相同，敷演杜牧与张好好的恋爱故事。均有《清人杂剧二集》本。《紫霞巾》凡二卷三十出，演陆春英与谢玉娥事；《花月痕》凡二卷三十二出，有道光丁亥刊本。见《北平图书馆戏曲展览会目录》。陈栋另作有《论曲十二则》，见于《北泾草堂外集》，近人任中敏《新曲苑》选编时题为《北泾草堂曲论》。这是他有关戏曲理论批评的专门著作。

查　揆(1770—1834)　清代传奇作家。又名初揆，字伯葵，号梅史。海宁人。嘉庆甲子举人，官直隶蓟州知州。著有《菽原堂初集》。《国朝杭郡诗续辑》卷二十六查揆传略称其："为人在通介之间，虽极困穷，耻于干谒，数往来湖上，不妄与人交。"作有传奇《桃花影》一种，有乾隆刊本。凡三十出，演赵颜与真真、倩倩的故事，出自唐人小说《画里真真》。剧以真真、倩倩俱爱桃花，且容貌相似，并以吴道子画真真手持桃花而得名。硕云斋主人亦作有同名传奇一种。此外，查揆又与陈文述合撰《影梅庵》传奇一种，佚。陈文述《颐道堂集外诗》卷九《秦淮访李香君故居，题〈桃花扇〉乐府后》诗，其十云："我忆琵琶查八十，剪灯同谱影梅庵。"原注："余与查梅史相约谱《影梅庵》传奇，记董小宛事。"同卷《秦淮杂咏，题余曼翁板桥杂记后》诗及注，亦记有与查揆同谱《影梅庵》事。

周乐清(1785—1855)　清代杂剧作家。字安榴，号文泉，别号练精子，海宁人。累应乡试不举。嘉庆十九年(1814)，因其父阵亡，而以父荫任湖南道州通判，后辗转任祁阳、永明、沅陵、新化、黔阳等县知县及莱州府同知等职。为人正直不阿，慷慨仗义，为官数十载，平反冤案多起，颇著政声。咸丰三年(1853)冬，以病辞官，寓居莱州一年余去世。著有《静远草堂稿》。所作杂剧八种：《宴金台》，谱荆轲、廉颇等灭秦事；《定中原》，谱诸葛亮战败司马懿，蜀汉统一天下事；其余《河梁归》、《琵琶语》、《纫兰佩》、《碎金牌》、《纨如鼓》、《波弋香》分别写李陵、王嫱、屈原、岳飞、邓伯道、荀奉倩诸人故事，合称《补天石传奇》(见图)，有道光十年静远堂原刊本、咸丰年间重刊本。均取材于历史事件，但作者一改史实，以喜剧收



敘

文泉明府以樞曹功蔭作宰錦江三月政成一時輿論遍余偶覩其補天石傳奇一冊爲奏擢赴都途中近作擬前人所未發補前人所未還而

2072468



场，按他自己的说法：即名传奇，不必拘泥于史实，可易悲为喜。此为其剧作之一大特点。

高宗元　清代传奇作家。字伯扬（一作阳），号求诲居士，山阴（今绍兴）人，约与曲家梁廷枏（1796—1861）同时，生平不详。剧作今知有传奇《续琵琶》和增改《玉簪记》、《南西厢》三种，《今乐考证》著录。仅存《续琵琶》一种，刊本藏北京大学图书馆。续演蔡伯喈事，而为其雪冤。梁廷枏《藤花亭曲话》曰："近日高伯扬作《续琵琶》，空虚结构，出奇无穷，一雪中郎之冤。吴谷人先生为之序。"《今乐考证》谓其"迷局"以下六折"奇诡百出，科诨媟嫚"，难免喧宾夺主，而对"狙诈如拐儿辈"之严惩却可"补前记所未及"。《玉簪记》，《今乐考证》原题《增改玉簪》，当为高濂《玉簪记》的改本。《南西厢》，《今乐考证》题为《新增南西厢》，亦当为崔时佩或李日华的增改本。两剧均佚。

张　衢　清代传奇作家。字越西，号晴斋、病痱道人。萧山人。约生于乾隆二十年（1755）左右，卒年不详。年逾八旬。天姿英发，弱冠补诸生。屡试不售，专心于诗词古文，尤好《华严》、《南华》二经。诗学李白，南北曲追王实甫、汤显祖。与名士青田端木国瑚、钱塘蒋焜等交游，诗文投赠，酬答不绝。著有《信芳录》、《贤贤堂集》、《外集》等。所作传奇今知有《芙蓉楼》、《玉节记》二种，均客居都门时所作，"部中争演，一时倾动座客"。《芙蓉楼》有清咸丰间刊本，凡五十出，演余安君与文妩娘、马妙娘的爱情故事，排场新颖。《玉节记》，有清嘉庆二十四年（1819）刻本，凡五十二出，谱苏武持节牧羊事。

陈桐香　清代花鼓戏女演员。字璧月，行三。姚江（今余姚）人。生卒年不详，乾隆、嘉庆间在世。据西溪山人《吴门画舫录》、徐珂《清稗类抄》记载，桐香"微眺含睇，蛾眉连蜷"，长相不凡；十五岁时曾倾心于梁溪（今属无锡市）某公子，有终焉之志，然"十载江湖，依然漂泊"，为此伤心不过，特邀人画了一幅《苎萝春影图》以寄幽情，文人学士及名门淑媛多有为之题咏者。她长期与艺妹唐爱搭档，演出于吴越（今江、浙）间，有时为豪门巨族、贵戚公子献艺于厅堂红氍毹上，"相邀者益无虚日"；有时亦买舟向村落居人敛钱演剧，观者"士女如云，负贩骈集，陆博踏球之徒，以及游手无常业者，往往借姬以食，可谓超乎流辈"。伊人《璧月词为女伶桐香作》云："大红氍毹贴锦账，春灯映射银屏亮。……珠喉宛转歌声脆，玉钗敲月玻璃碎。蝴蝶不言花自醉，一声笛破鸳鸯睡。管弦错杂筝阮纷，湖娥对泣云中君。"

唐　爱　清代花鼓戏女演员。字小怜。里籍及生卒年不详。乾隆、嘉庆间在世。据西溪山人《吴门画舫录》、徐珂《清稗类钞》记载，她身材窈窕，"腰支瘦削，眉黛间蕴可怜之色"，长期与陈桐香搭档，演出于江浙一带，时人誉为"两璧人"，为之同咏。如惺泉《吴锦峰八丈宅观女伶璧月小怜剧》诗云："玉箫声比流珠缀，一字歌残一树花。……左倚鸾旌右挂旗，一帘香梦万花飞。"

王懋昭　清代传奇、杂剧作家。字梅轩，上虞人。邑诸生。生卒年及生平事迹无考。

剧作《三星圆》传奇一种及《神宴杂剧》、《孤祝杂剧》、《悦庆杂剧》三种，均存。《三星圆》作于嘉庆十年(1805)，有嘉庆庚午(1810)尺木堂刊本，凡四集一百零四出，当时除宫廷大戏外，它是最长的一部传奇。作者自序云："合之则一，分之则四"，可见各集虽有联系，但各具有独立性。全剧演陈祖功因弹劾卢杞，遭宫刑。经过种种曲折，终因阴功远被，天医下灵药，得复前形，并产麟儿，诰封一品事。三星，指福、禄、寿三星；剧本以三星齐来祝贺作结，故名。作者的主旨在于提倡忠孝节义，并要敬老怜贫，体制则另辟蹊径，与一般传奇不同。据作者自序，此剧尚赖友人陈绮树、谢鹤亭参与"按谱填词"而成。卷首尚有作者自白、陈绮树叙、朱亦东叙，及王煦、徐超群等人题词，例言十则、绣像、戏脚等。王其余三种杂剧与《三星圆》合刻为一书，附《三星圆》后。其中《神宴》写香山九老于某神出巡或圣诞特去迎接或祝寿；《孤祝》演白香山访宇宙名贤，邀友人同往祝寿；《悦庆》演王母命左侍仙童、右侍仙女祝某老夫人寿。均为为人祝寿或欢迎某人光临的应酬文字。

汪应培　清代文学家、杂剧作家。字香谷，钱塘(今杭州)人。生卒年不详。嘉庆二十三年(1818)举人，奉调入闱，充帘外受卷官。曾被挑取入馆，参与缮写《四库全书》，逗留北京多年。并任过地方知县。著作有《吹吹录》、《皇华小咏》等。所作杂剧有《不垂杨》、《催生帖》、《帘外秋光》、《驿亭槐影》等四种，合称《香谷杂剧》，一名《南枝莺转》，有嘉庆刊本。其中《不垂杨》演泌阳杨贞女守节不悔前盟事；《催生帖》演孙绣增无子，因喜神奏闻天庭终获麟儿事；《帘外秋光》演作者奉调入闱，充帘外受卷官事。

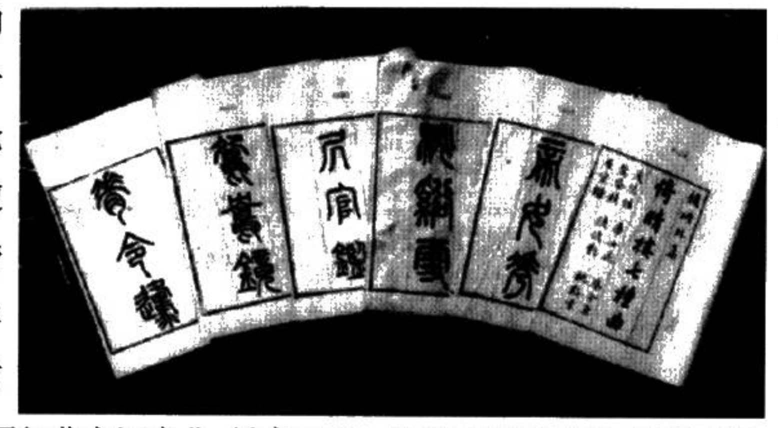
吴　藻(1799—1862)　清代文学家、杂剧女作家。字苹香，号王岑子。仁和(今杭州)人。幼而好学，才华绝世，致力于词曲，精绘画，善鼓琴。却嫁同邑黄姓商人为妻，知音不遇，郁郁寡欢。晚年，移家南湖，与古城、野水、梅花为侣，以皈依禅门告终。所作杂剧今知仅《饮酒读骚图》(又名《乔影》)一种，仅一出，演谢絮才恨身为女子，乃自绘一男装小影，垂书斋壁，对影读《离骚》，狂饮痛哭，最后收画而去。此剧词丽情真，为时人所重。"见者击节，闻者传抄，一时纸贵"。有道光五年吴载功刊本，现收入《清人杂剧二集》。谢絮才，实是吴藻自身经历写照。另有《花帘词》，《香南雪北词》各一卷，并传于世。

黄　治(1800—1850)　清代文学家，杂剧、传奇作家。又名福林，字台人，号琴曹，后改今樵。太平(今温岭)人。廪贡生，性豪爽。工诗画，兼通医理。曾随长兄濬远游，交友唱和，诗传江右。濬获谴戍边，治万里从行，同居塞外七年，为林则徐所重。所作杂剧二种：《雁书记》，谱苏武牧羊故事；《玉簪记》谱明武宗正德出游遇美故事，合称《味蔗轩春灯新曲》，有道光椿荫轩刊本。所作传奇二种：《蝶归楼》，演王凤车殉情化蝶事，有中华书局排印本，自序作于道光癸巳(1833)；《热依木传奇》，系戍边时写的以维吾尔族故事为题材的传奇，已佚。此外，尚著有《孔怀录》、《图南录》、《亦游诗草》等。

姚　燮(1805—1864)　清文学家、戏曲理论家、传奇作家。字梅伯，一字二石生，号复庄，又号大梅山民等。镇海人。工诗、骈体文、词曲，善绘画，尤善画梅。道光六年(1826)诸生，十四年中举。三赴会试均落第。此后二十多年直至去世，未得一官半职，奔走各地，靠亲朋济助和卖文售画为生。生平各类著作四十余种，达六百卷以上。所编《今乐考证》是著录与考证戏曲作家和作品的专著，内容丰富详尽。他编校的《今乐府选》，是金、元以后戏曲作品的大规模选集。两书手稿直至近五六十年才被陆续发现，引起学术界的瞩目。所作传奇有《梅心雪》、《退红衫》、《香山愿》(佚)三种。阮亨《瀛洲笔谈》说："姚梅伯的《香山愿》、《退红衫》传奇，优伶争演习之，名重一时。"同治三年(1864)四月，病逝鄞县，年六十。葬镇海崇邱剡岙之麓。



黄燮清(1805—1864)　清代传奇作家。原名宪清，字韵珊(一作韵甫)，自号吟香诗舫主人。海盐人。年轻时即以词曲诗文名于世。曾六赴乡试，道光十五年(1835)三十一岁才中举；后七赴会试，皆不第。"四旬以后，连遭大故，复饥驱奔走"(翁心存《倚晴楼集总序》)，到各地做幕僚。咸丰二年(1852)入京，只做了个实录馆誊录，旋外放湖北任知县，时太平军扫荡大江南北，托病回乡。同治元年(1862)，得湖北巡抚严树森的赏识，分校乡试，权宜都知县；二年，调松滋代理知县，有政声，不久即去世。曾修葺倚晴楼，为游宴吟咏之所。著作有《倚晴楼诗集》、《拙宜园词》、《词综续编》等。主要成就在戏曲，著有传奇《倚晴楼七种曲》(见图)：《茂陵弦》，演司马相如、卓文君事；《帝女花》，演长平公主事；《鸳鸯镜》，演李闲、谢玉清事；《桃溪雪》，演永康吴绛雪事；《凌波影》，演曹植遇洛神事；《脊令原》，演曾友于事；《居官鉴》，演王文锡事。另有《玉台秋》，有光绪元年(1875)桐城吴氏琼笏山馆刊本，演吴康甫与妻陆氏恩爱事；《绛绡记》，演西湖公主事，今存红格稿本，四喜班演员曹春山旧藏，稿本原存中国戏曲学院。



何　镛　清代传奇作家。字桂笙，号高昌寒食生。山阴(今绍兴)人。生卒年不详。精音律，善鼓琴。著有《璚玗山房红楼梦词》等。所作传奇今知仅《乘龙佳话》一种，有清光绪辛卯石印本。自"下第"至"乘龙"，凡八出，演柳毅传书故事，本于唐人小说及元人杂剧

《柳毅传书》与《张生煮海》。自谓与李渔同题材的《蜃中楼》绝不相上下。

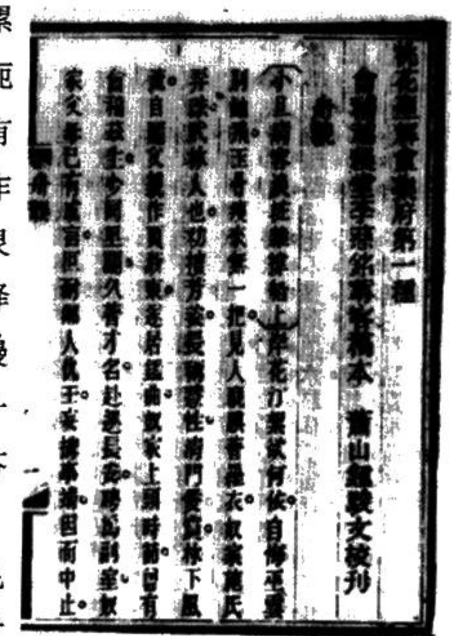
魏熙元　清代传奇作家。字玉岩，别署玉玲珑馆主人。仁和（今杭州）人。生卒年不详。咸丰八年（1858）举人，尝为嘉兴府幕友。同治五年（1866）南宫报罢，滞留都门以声色自娱。著有《玉玲珑馆词存》、《玉玲珑馆曲存》、《玉玲珑馆诗词赘草》等。所作传奇今知有五种：《儒酸福》，有光绪甲申玉玲珑馆刊本。凡十六出，谱众儒生寒酸状态，乃作者及其友人实录。作者自跋云："禾城（嘉兴）岁试联欢，寅好寒酸逼人，非可描绘，莲舟倪子，嘱为此中人写一小传。是曲之成，乃二三子知己酒酣烛跋，相对涕泣，因而援笔按歌，抒其愤闷之胸，以自快乐。"出目均冠以一"酸"字，每出谱一事，出场人物亦多不同，前后互不关连，打破传奇叙一人一事之惯例。此外，尚作有《玉堂春》、《犂乐轩》、《西楼梦》、《宝石庄》四种，合称《餐英馆传奇四种》，均佚，本事不详。作者于《儒酸福跋》云："曩余撰传奇四种"，"付梓初竣，顿遭劫灭"。

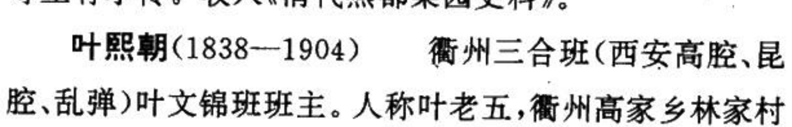
俞　樾（1821—1906）　清代经学家、文学家、戏曲家。字荫甫，一字中山，号曲园，别署曲园居士，曲园老人。德清人，道光三十年（1850）进士，官翰林院编修，提督河南学政。咸丰七年（1857），御史曹泽劾其命题割裂经文，被革职回乡。次年移居苏州，从事经学研究。先后主讲吴县紫阳书院、杭州诂经精舍。自少至老，著述不倦。所著《茶香室丛钞》、《茶香室续钞》、《小浮梅闲话》，对戏曲演变与故事出处多所考证。剧作有杂剧《老圆》一种，有感于蒋士铨《四弦秋》杂剧而作，"以写未尽之意，且为更进一解焉"。仅一折，演老将李不候，与老妓女退红在庙中不期而遇，彼此感叹沦落的身世，老僧无相为其道破红尘，二人即退隐，表现虚无厌世思想。传奇二种：《骊山传》，凡八出，叙骊山圣母助周王镇抚并开发西戎事，剧中人物众多，场面宏大，充满异域风情；《梓潼传》，凡十出，叙益州太守文参兴水利，劝农桑，忠于汉室，被汉帝褒奖事。以上三剧收入《春在堂丛书》。



许善长（1823—？）　清代传奇作家。字季仁，号玉泉樵子，别署西湖长。仁和（今杭州）人，为仁和县优贡。出身书香门第，擅长诗词，著有《倡酬录》和《倡酬续录》等。尤长制曲，作传奇六种：《瘗云岩》，演夏馨儿事；《胭脂狱》，演《聊斋志异·胭脂》故事；《茯苓仙》，演麻姑与巫氏事；《灵娲石》，由十二短剧合成，分别演伯嬴、主夫侍儿、无盐、齐婧、庄侄、百里奚妻、徐吾、魏负、聂姐、繁女、西施、郑袖故事；《神仙引》，演《聊斋志异·粉蝶》故事；《风云会》，演红拂、虬髯客故事。以上合称《碧声吟馆六种》，收入《碧声吟馆丛书》，有光绪刊本。

李慈铭(1830—1894)　清末文学家、杂剧作家。初名模，字式候；后改名慈铭，字爱伯，号纯客。会稽(今绍兴人)。光绪六年(1880)进士。累官山西道监察御史，不避权要。中日交战，闻败讯，感愤扼腕而卒。平生治经史皆精，尤工诗与骈文。著述甚丰，有《湖塘林馆骈体文钞》、《白华绛柎阁诗初集》等行世。剧作今知有杂剧二种：《秋梦》，演万峤与少年时情人婴娘幽灵相会事；《蓬莱驿》，演兹纯与施弄珠相会于会稽蓬莱驿事。以上有《桃花圣解庵乐府》刊本(见图)。另著有《越缦堂菊话》，为作者自同治二年(1863)五月至光绪十二年十二月在北京的观剧日记，同时对燕都名优时小福、朱霞芬等立有小传。收入《清代燕都梨园史料》。





叶熙朝(1838—1904)　衢州三合班(西安高腔、昆腔、乱弹)叶文锦班班主。人称叶老五，衢州高家乡林家村人。自幼爱好戏曲，十五岁即在邻村坐唱班打鼓板；平素随父经营桔子、萝卜丝，收入颇丰。曾组织西安高腔太子班。二十四岁时，变卖祖产十多亩，在本村林氏宗祠办科班，重金聘名师教戏，招徒二十七人，五年出科，取班名“叶文锦”。叶带班巡演于衢州、金华、丽水、建德以及江西上饶、福建浦城等地，以班规严、名伶多、演技高、剧目好而享盛名。为传西安高腔，令长子叶运初(1866—1937)和四子叶运祚(1880—1944)，随班学戏，后各为名小生与名大花。至光绪二十年(1894)因年老体弱，交叶运初兄弟俩带班，以余年整理西安高腔脚本。光绪三十年病故。

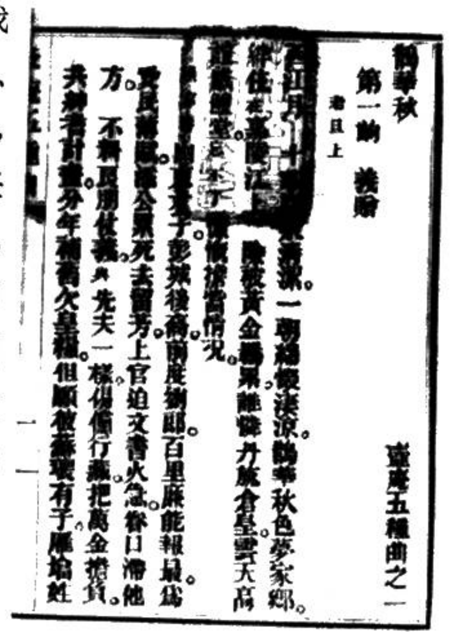
杨盛桃(1839—1918)　清末昆剧演员，平阳县金乡半浃连人。十三岁学戏，初习大花，后串演丑戏为众所赏，遂以丑脚应工，旋应聘入浙南老锦秀乱弹班演戏。时浙南无昆班，与同班正生蒲门生等共议，同任主角，组成“同福”昆班。杨所演丑戏以《红梨记·醉皂》、《一文钱·罗梦》、《燕子笺·狗洞》诸出最负盛名，时人昵称其为“阿桃儿”，至今仍有“阿桃儿做罗丝梦”之谚。蒲死后，该班生角乏人，改演生脚。晚清瑞安县令陈谧《乡事记闻》称，叶“晚年为须生尤佳，如《十五贯·见都》、《绣襦记·打子》、《荆钗记·打婢》，冠带登场，见者喝彩。”冒广生《戏言》云：“余来永嘉，不及见蒲门生，有老伶工名桃者，年七十余，家计粗足，二十年不登场矣。以余为知音，欣然奏技。所演《别弟》、《观灯》、《势利》等剧，一颦笑，变变有神采。尝语人云：桃是以人做戏者，他皆以戏做人耳。一日，余点《十五贯》全本，搬演况钟者已冠带矣，桃闻之曰：‘见都’一段岂儿辈所能胜矣？亟整衣而出，余欣然书扇与之。”杨演剧，一丝不苟，能随机应变。传一日饰某官员，手执马鞭，痰噎难尽，吐于地，以足抹之，为众所见，责之云：马上焉能以足抹痰？杨以为言之有理，自罚戏一本谢罪。又据薛钟斗《戏言校记》载，某日在乡间演戏，上楼毕，忽闻台下有人云：“阿桃名家，其上楼

若干级，下楼必定相同。”杨大惊，已忘上楼之数矣，遂心生一计，下楼至半，忽作扑跌状，观者不知其慧。又一日与炳虎（叶啸风）同台，炳虎饰考官，杨饰考生。考官忽发一联曰：“雨打桃花落”，命应付。杨不知所措，众惊视，杨环顾左右，见田中莱花，即对曰：“风送莱子香”，观众叹服。自杨组“同福”班后，名伶纷纷来归，遂使“同福”声威大振。清光绪二十五年（1899），是他的六十大寿，此后息影舞台，在瑞安城关度其晚年。

洪炳文（1848—1918）　清代传奇、杂剧作家。字博卿，号棟园，别署祈黄楼主、花信楼主人等。瑞安人。祖籍安徽歙县，明末时迁入瑞安。幼从学于外祖父，十四岁从业师林梦楠、黄漱兰习经史，十八岁入邑庠，以博学著称。但“四试五荐，迄不能售”，直至四十五岁，始以年资选贡。乃绝意功名，以词曲自娱。一生大部分时间从事教育事业，曾任瑞安中学堂及温州府学室历史、地理教席。曾应从侄洪锦标邀，为江西余干县幕府。晚年加入“南社”，热心地方公益事业，为瑞安孔庙制礼器，亲授鼓乐仪式，颇受地方器重。平生著作不下百种。有《楝园乐府》、《花信楼词存》等。最重要者为戏曲，已知有：《悬岙猿》、《警黄钟》、《秋海棠》、《月球游》等三十六种。其中以传奇《悬岙猿》及杂剧《秋海棠》最著名，前者谱张苍水事，连载于《月月小说》，并曾演出；后者明写花神，暗喻秋瑾，刊于《小说月刊》。《警黄钟》曾在日本刊发，余皆抄本，均藏温州市图书馆。洪以为：“祛妖妾、固团体、安君国，非经史古文所能为力，莫如改良曲本，使庸耳俗目注意及此。”故其剧作，乃有感而发，多写英雄豪杰，正气浩然，充满救国精神。洪犹为我国科幻戏剧之先驱。《电球游》写幻想中的空中交通工具，用催眠术制造梦境；《月球游》写人携带氧气飞入月球，盖因其研究空气动力学，著《空中飞行原理》故也。



胡薇元（1848—1920）　清末文学家、戏曲作家、戏曲理论家。字玉津，又名孝博，号诗船，别署壶庵、玻翁、玉津居士、百梅亭长、七十二峰隐者。山阴（今绍兴）人，祖籍直隶大兴（今属北京）。光绪三年（1877）进士，历任广西天河令、涪州牧、兴安知府、凤翔同州等职。善诗文，工于词曲。著有《天云楼诗》、《铁笛词》、《玉津阁丛书甲集》等。剧作今知有杂剧三种：《鹊华秋》（见图），谱四川保宁府长官胡浚仗义扶危反而受累事，凡五折；《青霞梦》，谱青霞仙子下凡与龙威先生结十载良缘后一同归神事，凡四折；《樊川梦》，谱胡龙威应诏从政事，凡五折。以上三种，连同套曲《缮书图》、《壶中乐》，合称《壶庵五种曲》。有《玉津阁丛书甲集》本。民国四年（1915）刊本，附



壺庵五種曲之一

鶡華秋

第一齣

老旦上

刻在《壶庵五种曲》卷首。戏曲论著有《壶庵论曲》一种，论及王甫实、郑德辉、马致远、乔梦符、朱有燉、汤显祖等大家及《西厢》、《拜月》、《琵琶》等名著，并涉及南北曲、宫调等问题，时有新见。

邬拾来(1848—1930?)　甬剧演员。奉化县西坞镇庆南村人。二十岁开始唱“串客”(宁波滩簧)，习“草花”(丑行)。能从昆剧、乱弹和调腔中吸取营养，提高“串客”之演技，故名闻宁波城乡。光绪二十六年(1900)应上海马德芳和王章才之邀，携杜通芝、李河集、黄阿元等赴沪，在法租界小东门凤凰台和白鹤台两茶楼献演，曾轰动一时，由此，乡间各班亦纷纷涌沪。既善博采众长，又善团结同仁，热心授艺，年八十，犹教戏不辍，故一时沪、甬两地，人才辈出，班社众多，舞台一新，使剧种获较大发展。邬名重功高，同行尊为“拾来师公”。卒于民国十九年(1930)前后，享年九十余。

仇荣奎(？—1920)　宁波昆剧老生演员。原名道夫，宁波南乡人。嗓音洪亮，吐字清晰，唱做俱佳。与徐金生、周阿冬，同称宁昆“三老生”。曾应周阿虎“周家班”之邀，赴上海演出。一日演《长生殿·弹词》，班中缺唱工老生，班主请其上场顶替，其时，他虽因饮酒过度，嗓子发哑，然以善用丹田音取胜，所唱苍劲有力，回肠荡气，别具韵味，获满堂彩声。其表演神情逼真，动作飘逸利落，在《千忠戮》“搜山”、“打车”中饰程济追赶建文帝一场，声调悲壮，身段美观；盔帽、髯口都随情抖动，将肝胆相照、忠心耿耿的旧臣演得栩栩如生。仇先后曾在老三绣、老景荣、老庆丰搭班演戏，以在周家班最久。

刘富梁　戏曲音乐家。字凤叔，嘉兴人。生卒年不详。前清诸生。曾寓居北京，后移上海。与吴梅友善。精究乐律，与王季烈合编《集成曲谱》，分金、声、玉、振四集，凡三十二册，于民国十四年(1925)由商务印书馆出版。全书从当时流行之八十八部传奇中选辑四百十六出，详载曲词、科白、工尺，分别正字、衬字，难字注音，点明板眼。入选折子，词、谱都皆详加考订，既便于演出，又不失格律。与《缀白裘》、《纳书楹曲谱》、《遏云阁曲谱》并称于世。吴梅为本书作序，并作套曲赠刘云：“韶缠绵谱出桃花扇，信工夫是石巢燕笺。”注云：“君尝取东塘、石巢、石渠诸曲，一一订谱。”(《海上赠凤叔即题审音订律图后完京师宿诺》)

陈　栩(1879—1940)　文学家、传奇作家。原名寿嵩(一作寿崧)，字叔昆，改字蝶仙，号惜红生、栩园，别署天虚我生等。钱塘(今杭州)人。优附贡生，太常寺博士。宣统元年(1909)游幕江浙。民国初年，历任《著作林》、《女子世界》、《大观报》、《申报·自由谈》编辑，南社会员。后经营企业，创家庭工业社。一生著作极富，有《栩园诗集》、《桃园曲稿》等一百余种。剧作今知有传奇五种：《媚红楼》，谱楚蝶宝与曾黛侬事，有《月月小说》本；《桐花笺》，仅上卷八出，谱周子炎与薛小凤事，有《著作林》本，下卷名《鸳鸯劫》，未成；《桃花梦》，计四卷，赵景深生前藏，有《大观报》本；《自由花》，《花木兰》，有《著作林》本，未完。

金仲荪(1880—1945)　戏曲作家、教育家。字悔庐，又字兆炎。金华人。曾任南京戏曲音乐院北平分院研究所所长，中国高级戏曲学校(原中华戏曲学校)校长，《剧学月刊》

编辑主任。金善编剧，会作诗，慷慨多怀，忧国忧时。今觉庵主人《霜杰集》序称其“振奇之士，哀乐过人，殷勤好丽，时当天宝之年，身抱新亭之感，陶情丝竹，寄傲情尊，与（罗）瘿公敦交。”民国十三年（1924）后，即专为程砚秋改编和撰写京剧剧本，现知有《碧玉簪》、《聂隐娘》、《文姬归汉》、《沈云英》、《斟情记》、《硃痕记》、《梅妃》、《荒山泪》、《春闺梦》、《小周后》十种。其中《碧玉簪》、《梅妃》、《硃痕记》、《荒山泪》、《春闺梦》五种选入中国戏剧出版社出版之《程砚秋演出剧本选集》；《聂隐娘》演侠女聂隐娘不囿父仇保护刘昌裔；《斟情记》演朱多福不嫌患恶疾之夫终至痊愈；《沈云英》则歌颂明末女将沈云英并穿插张献忠犯楚事；《小周后》演李后主与小周后的爱情，写成后未曾演出。其作品多描写人民遭受战争之离乱与痛苦，祈求和平安定。

李朴园（1901—1956）　艺术教育家、戏曲作家。河北省曲周县人，毕业于北京艺术专科学校。1928年任国立西湖艺术院院长室秘书兼出版课主任。后在该院（后更名为国立杭州艺术专科学校）担任教授、戏剧研究班主任等职。抗日战争期间，任国民政府教育部第四戏剧巡回教育队队长，并短期兼任国民党军事委员会西北青年劳动营教官兼文工团主任。1944年复任国立杭州艺专教授，后去浙江商业学校任教。中华人民共和国成立后，任浙江省文艺工作团及省文联《浙江文艺》编辑和省文化局剧目组成员。李从事戏曲创作工作多年，曾编演话剧《伍子胥》，改编睦剧《南山种麦》和绍剧《寿堂》，均获省首届戏曲会演剧目奖；据朱佐朝《渔家乐》传奇改编的昆剧《渔家女》，为国风昆苏剧团所常演。此外，尚著有《艺术论文集》、《中国艺术概论》、《中国近代艺术史》、《戏剧技法讲话》、《朴园史剧甲集》，译著《阿波罗艺术史》等。

陈　璻（1902—1968）　文学家、戏曲女作家。字翠娜，又字小翠。杭州人。陈栩之女。工词曲、小说，善书画。曾任上海女子文学专科学校、上海无锡国专教授、女子画会编辑、上海画院画师。著有杂剧五种：《梦游月宫曲》，谱梦仙在寒簧的招引下梦游月宫事，南北合腔，不分折；《自由花》，谱郑怜香为追求婚姻自由被骗而堕入烟花事，不分折（以上两种有《翠吟楼曲稿》存本）；《除夕祭诗》和《黛玉葬花》二种均佚。传奇二种：《焚琴记》，衍蜀帝公主与乳娘之子琴郎相爱殉情事，有《翠吟楼曲稿》存本；《灵鹣影》，已佚。除《翠吟楼曲稿》外，尚有诗文集《翠楼文草》、《翠楼吟草》和小说《疗妒针》、《望夫楼》、《法兰西之魂》等多种。存浙江图书馆。

周阿冬　宁波昆剧演员。又名冬生。工老生。宁波人。生卒年不详。清咸丰至光绪间在世。出身于昆剧世家。父周志敩工副末，以饰演《双官诰》中的冯成、《翠屏山》中的杨雄、《双珠记》中的赵旺、《寻亲记》中的张千称著一时。阿冬得其真传，亦工副末。后改学老生，光绪间与徐金生、仇荣奎并称“三老生”。他饰演《千钟戮·搜山、打车》中的程济、《寻亲记·饭店相会》中的周羽、《钗钏记·大审》中的李若水、《琵琶记·别坟》中的张广才等，各具特色。尤以饰演《水浒记·杀惜》中的宋江最著名，杀惜先后三刀：第一刀不过用以威

吓，意在逼取书信，在拉扯中失手误伤；第二刀是怕她叫喊，惊动官府，而有意刺之；第三刀是明知闹出人命，干脆灭口而补捌一刀。每刀用意不同，其动作、手势、身段、轻重亦随之有别。最后，见人已死，他全身颤抖，手里的刀不断旋转，并跑圆场，以表现其焦灼的心情。阿冬先后搭过老凤台、老聚丰、大庆丰等班。弟子戴智荣、潘瑞云、陈云发、徐才寿等，均能承其衣钵，擅称一时。

徐云标　宁波昆剧演员。宁波人。生年不详，卒于光绪二十六年(1900)后。曾拜名旦徐金友为师，工七旦，出师后为老庆丰班台柱。其身材纤细，风姿楚楚，台步轻盈，嗓音甜润，演《西厢记》、《孽海记》、《牡丹亭》、《玉簪记》等剧独擅其长。尤以《南楼记》著称，他扮刁刘氏，名丑林四龄饰王文，二人插科打诨，惟妙惟肖，赏者无不叹为观止。兼习刀马旦，筋斗跌扑，无所不精。演《八达岭》、《烈火旗》诸剧亦一时独步。当时各昆班，竞相以丰厚包银聘其入班。据清宣统二年(1910)四月二十五日上海《图画日报》记载：清光绪庚子(1900)前后，徐抵沪旅游，沪上昆剧界刮目相看，纷纷邀其唱曲演戏。苏昆花旦翘楚周凤林视其为知己，邀入丹桂茶园客串三天。其精湛表演大博海上观众青睐，票价竟递增三倍。一些甬昆爱好者竟将四马路(今福州路)胡家宅群仙茶园改为甬昆戏馆，取名天乐园，专供甬昆艺人演出。惜英年早逝，年二十三患肺痨而殁。

周桂庆　宁波昆剧演员。工四旦及老旦。宁波人。生卒年不详，民国初年故世。身材高大，能戏颇多。以饰演《蝴蝶梦·劈棺》田氏见称。劈棺前，他立在桌子上，手持刀斧，杀气腾腾，凶相毕露；劈开后，见棺内的庄子坐起来时，他运动气功，顿使脸色变青，显出恐怖之状，随即从桌子仰面朝天直挺地翻倒下来，一声巨响，竟把桌上摆设的东西一一震落。全用背部着地。演至“洞房”一折，面对楚王孙，先是含情脉脉，一片水性杨花情态；继而想及故世未久的丈夫庄周，却又十分恐惧。刻画心理，淋漓尽致。此外，饰演《铁冠图·刺虎》费贞娥，面对仇人，冷若冰霜；饰演《水浒记·杀惜》阎婆惜，则又凶悍泼辣。宋江一脚踢来，她顺势一个元宝筋斗，干净利落。老旦戏如《西厢记·拷红》中之崔夫人，《荆钗记·见娘》中的王夫人等，演来均得心应手。他先后搭过老凤台、时庆丰等戏班。艺徒有周来贤、林根兰、顾才根、徐坤龙等。其中顾才根尤负盛名，以饰演《义侠记·诱叔、别兄》中的潘金莲、《玉簪记·琴挑》中的陈妙常及《花魁女》中的花魁女冠盖一时。

蒲门生(1854—1886)　永嘉昆剧演员。原名叶良金，字丽生，因祖籍平阳县蒲门乡(今属苍南县)，遂以其地为艺名。幼时读过私塾，后为糖贩，沿街叫卖。因嗓音高亢，身材俊俏，为某乱弹班赏识，即随班学艺，三年后艺成，为老锦秀班台柱，以正生应工。时温州昆剧已中断二十余年，为恢复这一古老剧种，他和班内丑脚夏阿桃等共谋组班。乃从老锦秀班中分出部分人员，约在同治末组成“同福”昆班。蒲技艺精湛，在同、光年间名重一时，擅演《十五贯》中况钟、《千金记》中韩信、《八义记》中程婴、《绣襦记》中郑元和、《金印记》中苏秦、《玉簪记》中潘必正等。且风流儒雅，善画梅花，亦解吟咏，结交文人雅士颇多，粉墨之

余，每以诗词唱和，邑人吴树森《退园偶吟小稿》收有七律六首，记述其和蒲门生之间的交往。蒲尚能撰写剧本，据传《花鞋记》、《杀金记》、《恶蛇报》等剧均出其之手。入室弟子有徐郑、炳虎（叶啸风）、邱一峰（小生火）等，均为清末民初永嘉昆剧之佼佼者。

高玉卿（1864—1936）　永嘉昆剧演员。工旦，小名大姆，人称"大姆旦"。平阳县白石河人。原以裁缝为业。十八岁进温州如意乱弹班习旦。因扮相俊美，嗓音甜润，名声大噪。一次，该班和品玉昆班斗台，因有"大姆旦"而获胜，品玉班即以重金聘其为该班主旦。未几，品玉、同福两大昆班斗台，品玉班亦因大姆而获胜。同福掌班名丑夏阿桃便聘他入班，并收为徒。大姆得遇良师，潜心求艺，演艺大进，成为自晚清至民间三十年间永昆旦脚之冠。其间虽各班人材辈出，而技艺终无出其右者，有"看了大姆旦，三天不吃饭"之誉。其戏路宽，正旦、花旦、贴旦均得以应手。如《桂花亭》秋香、《拷红》红娘、《荆钗记》钱玉莲、《白兔记》李三娘、《长生殿》杨玉环、《绣襦记》李亚仙、《摘桂记》佩芝等都演得恰到好处，形神毕肖。尤其《琵琶记·吃糠》赵五娘吃糠一段表演，从当时穷苦百姓生活中吸取营养，吃糠时，吃一口糠，咽一口水；被噎时，将糠碗端至头顶，用筷子在碗中连连下顿，伸脖吞咽，涕泪纵横，演来十分逼真，名闻遐迩。后因右腿患风湿性关节炎，举步维艰，无法登台。新同福班为壮声威，央他随班行动。一次在台州演出，由他的亲授弟子陈某饰赵五娘，演至"吃糠"一出，台下观众不满，齐声呼喊，要求"大姆旦"登台。掌班无奈，央其带病出台，他一出上场门，台下万头蹿动，彩声不绝，经久不息。此外，《摘桂记·打肚》，亦为其所擅演，至有"大姆打肚"之谚。他为人谦和，技艺高超，拜他门下，经他尽心指点者甚众，永嘉昆剧团章兴姆、李魁喜、周云娟等均为入室弟子，大都能传其艺。

汪海水（1871—1946）　婺剧乐师、班主。金华山桥乡山口冯村人。工正吹，今婺剧"先锋"（长号）"哈—喇—哗"由重转轻再转重的换气"滚吹"为其首创。其最大功绩，还在为反清志士张恭带领戏班。光绪三十年（1904），龙华会领袖之一张恭创办张恭小班，为革命作掩护。后委托汪带班，遂改名汪永庆班。光绪三十二年安庆起义失败，张遭清政府通缉追捕，汪接到张通知迅速解散了戏班。辛亥革命胜利后，汪恢复张恭小班，直到张病逝，才又解散。接着，又以"小班"人马为班底，自办了胡新春班，至民国七年（1918）才解散。他带班时，仍兼任正吹，处处以身作则，对演员要求十分严格。一次，某演员见台下观众不多，表演偷工减料，抽掉几句台词不唱准备草草下场，汪坐在正吹位子上，用脚拦住他，硬要他回去唱完漏掉的唱词再下场，张恭小班乃以演戏认真而闻名。



江和义（1876—1963）　婺剧高腔演员。原籍江西婺源，清末随父迁住兰溪县游埠镇大街村。十三岁进金华郭品玉科班习艺，后留在该班演戏。三十一岁起，先后在衢州文锦三合班、兰溪包品玉三合班搭班任老生，兼演生、丑等脚。因粗识文字，记性好，能戏颇多，

人称“总纲老生”。在演丑时，能随机应变，即兴创作，随口“打岔”，无不顺理成章，机趣横溢。在金、衢及江西上饶、鄱阳一带，颇有影响。唱腔朴实苍劲，表演庄重细腻，拿手戏有《槐荫树》、《白鹤图》、《洛阳桥》、《青梅会》、《翡翠园》、《珍珠衫》、《双狮图》等。民国十年(1921)夏，到兰溪樟坞教戏，民国二十三年到龙游会泽里石畈村传艺。二十世纪三十年代后期，高腔班社濒于绝迹，艺人亦多半去世，身怀西安、西吴高腔技艺者，唯存江和义一人。民国二十七年八月，受樟坞金集庆三合班(业余)聘请长期任教，订立养老协议，由该班成员轮流供膳。该班停演期间，曾受聘到兰溪女埠乡渡读村茶店说书，替殿口村三峰殿主持僧管帐，后仍回樟坞。1950年8月，被聘入周春聚班教戏，后转入衢州婺剧实验剧团、浙江婺剧实验剧团、浙江婺剧团，传授《槐荫记》等高腔剧目。金华专署成立高腔训练班，江一边传艺，一边整理传统剧目，计三十六本大戏，使西安、西吴两路高腔得以传世，为抢救文化遗产做出贡献。他与刘甦合事作整理的《槐荫分别》于1954年8月省首届戏曲观摩演出大会中获奖。同年9年，华东戏曲观摩演出大会又获剧目二等奖。江曾任中国戏剧家协会浙江分会副主席、中国戏剧家协会会员。

钱银泰(1877—1942)　　金华昆剧演员，工大花脸。金华仙桥乡新屋头村人。九岁入傅树小恩玉班习艺，拜定广(大花脸)为师。前后搭过胡春聚、叶联玉、傅金玉、何金玉等班，并在千人安等村教过戏。擅演《单刀赴会》、《霸王别姬》等剧。他扮相魁伟，嗓音洪亮，技艺高超，在《打花鼓》中，巧打飞锣百发百中；在《议事河套》中，整出戏均用单脚落地表演。花甲之年，同陈明钱合演《刺梁》，仍能“穿桌扑虎”。其所演《借扇》中孙悟空，在同铁扇公主边唱边舞后，手握金棍向铁扇公主腰间横扫过去，力大而猛，接着棍尖迅速向下一坠，又向上一挑，动作优美，干净利落；当铁扇公主拉开宝扇，向孙悟空煽动时，他不用“哇……啦……”滚喉下场，而用“啊……和……阿……”口念三个开口音，由轻到重又转轻，后退下场，真像被铁扇公主一扇，扇去了十万八千里，故名重一时。

王茂源(1877—1943)　　绍剧演员。工丑。绍兴钱清人。出身寒儒。十三岁学戏，未果回家。十五岁复进戏班，拜林世海为师。不久倒嗓，愤极，以钉板击首。二年后，嗓音复亮，技艺大进，以饰演《龙虎斗》中的呼延三赞一角驰名，开绍剧丑脚虎形脸谱之先河。唱腔刚柔相济，靠把戏、长短衫花脸戏俱精。擅演《浪子起解》中的浪子、《卖酒》中的焦光普，《斗姆阁》中的孙巧，《南唐》中的杨七郎，《刁刘氏》中的王文，《游园吊打》中的卢延邦等，一时誉满杭、嘉、湖及甬、绍地区，有“七邑第一”之称。他艺风严谨，一丝不苟，宽以待人，同情贫苦，每逢年关，以私蓄包上红纸，暗中塞入同仁门缝，从不声张。受聘演出，力避独备船、轿。凡与技艺未精后生同台演出，常临急应变，以解其难，从不埋怨责备，班中老幼少长均乐于与他搭档。先后收徒七人，以擅演短衫戏的“宝乐小花脸”最出色，其孙王振芳(十三龄童)亦深得其传。他教戏从不打骂，从不为自己“留酒碗”(隐绝技)。二十世纪三十年代，上海高亭、百代等唱片公司录制王茂源的唱片有《骂关》、《龙虎斗》、《玉龙球》、《浪子起解》、《游

园吊打》等。民国三十二年(1943),困于沦陷中的上海,迫于生计,为挤"户口米"不幸致伤,沉疴不起,于是年秋去世。

王国维(1877—1927)　学者、戏曲理论家。字静安,又字伯隅,号观堂,海宁县盐官镇(图为其故居)人。青年时代受资产阶级改良主义维新变法运动影响,淡于科举考试,不乐仕进。光绪二十四年(1898)到上海,开始学习外语、哲学、物理、化学、数学,广泛接触西方多种学科。光绪二十七年留学日本,攻读西方哲学和美学。不到半年,因病回国,任苏州、南通师范学堂教习。光绪三十二年到北京任学部总务司行走,后改充京师图书馆编译。辛亥革命后以"胜朝遗老"自居,亡命日本。民国五年(1916)回国,先后任上海仓圣明智大学、北京清华大学研究院教授。民国十六年自沉于北京昆明湖。王国维继承了我国清代乾、嘉以来"朴学"大师们的治学方法,又受到西方学术思潮,尤其是叔本华哲学的影响,在哲学、美学、史学、文字学、考古学、历史地理学以及文学、戏曲等多种领域内留下了大量著作,业绩辉煌,成为名扬中外的学者。生前手订《观堂集林》收集了他的主要学术著作;在他去世后,出版了《海宁王静安先生遗书》,收辑作品更全。其戏曲论著,依次有《曲录》、《戏曲考原》、《录鬼簿校注》、《优语录》、《唐宋大曲考》、《录曲余谈》、《古剧脚色考》和《宋元戏曲考》。这些戏曲著作,都是他三十岁后开始撰写而在四五年间先后完成的,陆续发表于《国粹学报》、《国学丛刊》等刊物,受到世人瞩目。其中有对于戏曲史料的搜集和整理;有对作者和作品加按语,略作评介,以见我国戏曲本子名目全貌;有对某些专题的考述;有总结性的专著。其力作《宋元戏曲考》,从戏曲发展的整体进行全面的考查和分析,成为近代对古典戏曲研究的开山之作,为我国戏曲研究开辟了一条崭新道路,影响至为深远。



徐金生(? —1949)　宁波昆剧演员。宁波人。工老生。戏路较宽,擅演冠带戏,尤以描摹人物心理著称,如饰演《邯郸梦·云阳法场》中卢生,一声"斩"字,头向左、中、右连甩排发,每次都直竖,以显示其惊恐之状;饰演《连环记·议剑》王允时,与曹操从容对白,则表现出机智、善于应变之态;饰演《钗钏记·大审》中的李冰时,冠带整齐,仪表严肃,工架十足,时而语气平缓,使犯人感到和蔼可亲;时而双目直瞪,使犯人感到威严;时而气恼万分,口吹胡须,将中间一绺笔直地吹出去,一根也不乱,以增其怒容,使犯人吓得发抖,成功地塑造了坐堂问供的形象。他对配角要求固严,对己则更严。一次,在周溪庙演"灯头戏",他饰《春富贵》中的傅元规,这原是调腔戏,他不尽熟悉,临演时,他仍坐在老郎神塑像

前一边抽水烟，一边全神贯注地看脚本。突然有人招呼他："外坤！"（即赶快出场演出），他连忙放下水烟筒与脚本，匆忙上场。这时，只听得观众叫喊"麻皮金生，忘了戴须！"才知有失，急退回后台戴好须子再出场。戏散场后。他深感惭愧，亲自去"当办"认错，自愿罚戏一出，并从此戒烟。他能自制行头，曾制有纱帽、衬衣、胡须等。光绪年间，与仇荣奎、周阿冬并称宁昆三老生。收徒仅徐桂发、周阿裕二人。晚年改业小贩。享年九十余。

王欣甫　昆曲活动家。海宁人，生卒年不详，清末民初在世。曾任上海知县。平生爱好昆曲，浙西一带业余的昆曲团体，大都受其影响。度曲名家俞海粟在苏、沪两地致力授曲，也是由于王欣甫吸引而来。，每年农历八月十八潮神诞辰，总要在海宁举行盛大曲会，历时三天，各地曲友应约而至，座无虚席。此外还在海宁袁花镇妙果山庄举行过曲会。后来，这种曲友大会唱，便成为一种风气，每逢农历五月，在松江东司庙；六月，在杭州韬光的韬庵、湖滨的摹烟别墅；七夕，在嘉兴烟雨楼，都有几天大曲会，由当地曲友招待，对挽救当时日趋衰微的昆曲，曾起过一定的作用。

金荣水（1878—1957）　越剧男班演员、科班班主、教师。绰号"矮尼姑"。嵊县剡北乡马塘村人，女子越剧创始人。幼时拜金水清为师，在嵊县、杭州、嘉兴、湖州、苏州等地唱"落地唱书"。光绪三十三年（1907）与卫梅朵、赵海潮等组"小歌班"（越剧），工大面。民国六年（1917）随班首进上海，演于"新舞台"，担任《七星剑》、《七美图》派场师傅（类似导演）。民国八年，三进上海，在华兴戏院演出，获得成功，为"小歌班"在沪立脚生根打下基础。后致力于教学，培养了金锡芳、张惠千、金瑞苗、裘星梅、张春生等男伶。民国十二年在嵊县施家岙村创办第一副女子科班。民国十八年在"新新凤舞台"，民国二十年在"越新舞台"，民国二十二年在"阳春舞台"执教，先后培养了大批越剧女演员。其中花旦有施银花、赵瑞花、王杏花，小生有屠杏花、李艳芳、魏素云，老生有沈兴妹、俞汉香，小丑有袁金仙、黄笑笑、丁兆丰等。他还担任过"群英舞台"、"高升舞台"、"东安舞台"等科班的教学工作，姚水娟、竺素娥、筱丹桂、张湘卿、徐玉兰、商芳臣、裘大官等名角均受其教益。金戏路广，行当熟，创造性强，被誉为"厢房老虎"（台下之魁）。拿手戏有"一双二玉二七"（即《双珠凤》）、《玉连环》、《玉蜻蜓》、《七美图》、《七星剑》），以这些剧目作为授徒之开蒙戏，并创造以赋子、引子入手的教学方法，成为"路头戏"的基本要诀。授艺严格认真，对学徒关怀备至，为人正派，秉性刚直，不阿谀逢迎，闯荡江湖一尘不染。常对门徒说："我们虽是唱戏的，但人格须自重"。民国三十六年，因年事已高，体弱多病，辞去丹桂剧团教职，离沪返家。1957年10月7日故世。



李宝剑（1878—1933）　婺剧演员。工花旦。永康县珠山乡峡源村人。出身贫寒，幼时在家刻苦自学演戏，偶被李元康等发现，带他入科班学艺，拜李朱球为师，习花旦。出师

后在永康、金华搭班演出。擅演《僧尼会》小尼姑、《二度梅》陈杏元、《碧桃花》洪苏秀等角，因艺貌双全，深受群众欢迎。金、衢一带流传顺口溜："看见宝剑演花旦，后生三日勿出畈，仙囡(姑娘)烧饭变乌灰，黄狗三日不再喊。"有"永康一把剑"之称。光绪二十七年(1901)，李创办徽班李庆福班，后加入张恭等组织的龙华会，演出有进步意义的传统戏，掩护张恭等人革命行动，故亦称"张恭大班"。李于唱、做均敢于大胆创新，如在《僧尼会》中，与乐师汪海水相商，根据角色心情的变化，提出"以徽入滩"(簧)的设想，插入了一段用较响亮的徽胡(小胡琴)伴奏的〔花西皮〕，刚劲有力，明快爽朗，音程跳跃较大，长于抒发感情，深受同行与观众的赞赏。从此，这段唱腔就被保留成为传统。演《二度梅》陈杏元时，又远用"移步坐车"表演手法，偶尔还用单脚脚跟旋转，以示陈杏元在车上与梅良玉依依不舍，欲走又回的心情。"移步坐车"也成了一种固定的表演程式，流传至今。晚年生活凄苦，仅靠学生救济度日。后病死于金华傅村。

汤吉昌(1879—1969)　　婺剧演员。工旦。松阳三都呈回人。十三岁入丽水碧湖乱弹班习艺，先工花旦，后改正旦、老旦。先后搭浦江、永康、处州等乱弹班，并主持处州乱弹吉昌班。汤生活俭朴，待人和蔼，为人所敬佩。七十五岁离开舞台。1953年八十多岁之时被聘登台示范演出《雪里梅》、《紫霞杯》，并受聘于拥和剧团任教师。汤身材匀称，唱做超群，在《雪里梅》中，一人兼演父女两角，上身旦脚身段，下身老生步法，在过河、越溪、上山、下坡等表演中，浑如一体，观众叫绝。在《前后药茶》中扮演恶妇后娘，一口气说出各州各府三十六个码头名称，口齿清楚，有如连珠。在《紫霞杯》盗杯时打开三十六重库门的表演，层次分明，被同行和观众誉为"绝招"。此外，如《一把抓》、《铁弓缘》、《玉蜻蜓》、《卖油郎》、《碧玉簪》等均为其拿手好戏。他与李宝剑的表演被人们称为"金华一把剑，处州一支枪(昌)"。



杨庆贤(1881—1950)　　调腔演员。工丑。新昌县镜岭下潘村人。戏路宽，除旦行外无所不能。饰演《活捉》中之张三郎，《琵琶记·弥陀寺》、《北西厢·游寺》、《三关斩卞》中之和尚，《闹九江》中之张定边，《失罗帕》中之陆氏等均神形毕肖。演张三郎，只手拿定二十斤左右椅子的一只脚，走矮步转圈，顺转三圈，倒转三圈，其疾如飞，转罢，仍气息平静，神色自若；当阎婆惜的阴魂来叩门时，三郎一见，浑身颤抖，连连倒退，疾步绕桌转圈，手中执定的蜡烛光仍然直立向上，纹丝不动；当三郎被阎婆惜抓起来后，他面如死灰，眼睛泛白，身如筛糠，体如纸扎，绕着阎婆惜矮步转圈，越转越快，疾如旋风，使人眼花缭乱，赞叹不绝。演张定边"江边救驾"一折，只手将华云龙轻轻拎起，华云龙倒翻在他身上，他仍纹丝不动，威武、庄重、深沉、老辣，俨然大将军风范，与演丑戏时，判若二人。

筱凤彩(1881—1938)　绍剧演员。工老生。原名张锦奎,绍兴人。十三岁学艺,先学小生,风度潇洒,朴实大方,唱腔明快流畅。十五岁改唱老生。拿手戏有《散潼关》、《高平关》、《青龙关》、《潞安州》、《打登州》、《三奏本》等剧。唱长腔委婉质朴,花腔缠绵圆美,为发展绍剧〔二凡〕腔调开创了新路。他创造的花音长腔、"海底翻"等唱法,沿用至今。曾组建平安越舞台,自任班主。所生七子,其中长子麒麟(筱筱凤彩)、四子施凤彩、五子幼凤彩均是绍剧老生演员,父子声振艺坛,在杭、嘉、湖一带观众中颇有影响。



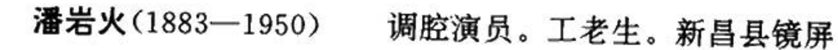
鲍智富(1882—1959)　婺剧演员。工花脸。义乌义亭鲍宅村人。父鲍德全系婺剧徽班鼓师,他十一岁随父进范金聚班学艺,习二花面。二十二岁入张恭大班。后曾在胡新春、叶春福、大阳春、胡鸿福、金华舞台等班演出。嗓音洪亮,铮铮如击铁,故有"打铁二花"之誉名。其身材魁伟,功架稳猛,底子深厚,擅于表演性格刚直、憨厚、莽撞一类人物,如《九龙阁》之孟良,《玉麒麟》之李逵,《打灶分家》之老二等,尤以《水擒庞德》中周仓一角驰名,有"活周仓"之誉。



胡方琴(1882—1955)　婺剧演员。工正生。东阳玉山胡庄(现属磐安县)人。十二岁开始学戏,先后搭过陈锦聚、大松柏、何鸿玉、应凤祥、王新喜等三合班。自民国二十四年(1935)始,为王新喜班领班。1951年8月,入东阳婺剧团任演员兼鼓师。初擅演书生戏,如《桂枝写状》之赵宠,唱做兼优,声情并茂。后专工正生,身段大方,功底深厚,举手投足,尺寸严谨。所演《黄金印》、《古城会》、《芦花絮》、《盗令三挡》等戏,均博观众好评。1954年以七十二岁高龄参加浙江省首届戏曲观摩演出大会,演出《盗令三挡》,荣获表演一等奖,颇得盖叫天等赏识和赞扬。高足有胡梦兰等。



郑炳荣(1883—1920)　金华昆剧演员。金华山桥郑山村人。年轻时当过长工。光绪二十八年(1902)冬,入罗芳桥胡春聚班学昆剧。时年虽已二十,但刻苦学习,竟成为著名花旦。前后搭过徐春聚、叶联玉、傅金玉、庄金玉、何金玉等班。他个子虽高大,但唱腔清亮圆润,淳朴甜美,表演细腻,莽大汉演天真活泼少女,偏是惟妙惟肖。如在《借扇》中饰铁扇公主,嗓音娇嫩,步似踩云。舞双剑,金光闪闪,出神入化,观众无不称赞。拿手戏还有《风筝误》、《思凡》、《痴梦》、《白蛇传》、《金棋盘》等。



潘岩火(1883—1950)　调腔演员。工老生。新昌县镜屏

乡下潘村殿前人。家境极苦，自幼为人牧牛，因不堪东家欺凌，逃出学戏，禀赋过人，后以老生蜚声剧坛，有“入统纲”（无所不通）之称。最拿手的是饰演《铁冠图·煤山》中之崇祯皇帝，其中“背身踢靴”竟成绝招：一个跌坐在地，将高靴踢出，直飞脑后而过，不偏不倚地落入“九龙口”台柱上事先绑好的竹篓之中，从无失手。花甲之年，仍能表演此技。此外在《天门阵》一剧中饰杨六郎，高踞大堂怒责其媳时，淡妆的脸，用劲一憋，霎时满脸通红，有如血泼。

许鸿宾（1883—1967）　昆曲笛师，嘉兴人。幼从其父许少岩习昆曲，即谙晓音律，分寸合度。及长，益肆力于此，自任“歌板师”以唱曲、教曲为业，造就一批人材，如陈宝三、金寿生等。里中弟子于嘉兴寄园结怡情曲社，皆得其唱法。1956年浙江昆苏剧团在嘉兴工人文化宫演出，许应聘担任笛师。同年，拍摄昆曲影片《十五贯》时，被聘为音乐指导。1958年被聘为浙江省戏曲学校教师。后又被聘为浙江文史馆馆员。许笛艺功底深厚，八十多岁仍能吹奏。时人誉为“江南四笛”（许伯猷、俞振飞、李荣圻、许鸿宾）之一。曾与庄一拂合谱毛泽东诗词十四首，由中国音乐家协会浙江分会用五线谱印行，其中《沁园春·雪》在中央人民广播电台播出。许毕生手抄脚本，订正宫谱，所积折子八百余折，十行脚色俱全。“文化大革命”中，家遭查抄，脚本被付之一炬。



叶阿炳（1883—1966）　婺剧鼓师。衢州航埠乡万川村人。十四岁时，入江山庆和班学艺，习小锣、鼓板。数年后，技艺超其师。阿炳用老毛竹自制鼓签，只有三寸长，从不离身，随时练习。鼓签越短难度越大，所需的技巧也越高，而他竟能用拇指和食指尖捏住，挥击自如，鼓点清楚，错落有致。先后搭过小鸿福、大鸿福、胡鸿福、蔡庆福、钱庆福、衢州大荣春、民生舞台、红旗剧团等班。1951年进金华专区实验剧团，年近七十，记忆力仍很好，不但对传统剧目的“细工”和“场头”了如指掌，且技艺超群，有时只用单手把鼓签一捻，就能发出“格儿拉得”的点子，比别人用双手打的还胜一筹，人称“鼓板王”。弟子陈集云和毛崇旺都是出色鼓师。

喻传海（1884—1936）　越剧教师。嵊县吕岙乡榆树村人。光绪二十五年（1899）前后拜相来炳为师，学唱“落地唱书”。光绪三十二年入“小歌班”（越剧），工丑。宣统三年（1911）加入辛亥革命“敢死队”，攻克杭州后，获“有勇志方”奖状。退伍后专事演戏。民国十一年（1922）在家乡自办男班并任教习，志在育人。学徒进班不写“关书”，只缴师傅费。相继培育了张荣标（两朵花）、张小林、张岳忠、李福标等男班演员。民国十九年始，先后任女子科班“高升舞台”、“东安舞台”、“小高升舞台”教师，培养了筱丹桂、张湘卿、贾灵凤、商芳臣、周宝奎、徐玉兰等一大批名角。他授艺都以《仁义缘》为启蒙戏，要求艺徒做戏中周惠吉那样有仁有义的人。在“高升舞台”还与裘广贤共同订立“做人要清白、做戏要认真”班规，

注重戏德。平时对徒体贴关怀，教戏时却十分严肃认真，人称他“死无常”，学徒既怕他，又敬他。

陈连喜(1884—1953)　调腔演员，工正生。绍兴人。光绪二十二年(1896)进科班学艺，拜韩赵龙为师。八年后，入老双鱼景林班，任正生。打炮戏为《游宫·饯别》，饰演汉元帝，唱、做兼美，初露头角。光绪三十二年，加入老大舞台，在《双凤钗》中饰巡按，演至惊闻妻、妹遭冤即将处斩时，他一甩头，抛去纱帽，露出油脸，半披官袍，肩搭高靴，脚登草鞋，边跑边唱，充分表现巡按惊惧焦急的心情。赶至法场后，见胞妹已被斩，随即卸掉身上蟒头、玉带、高靴，用快碎步扑向尸体，以泣不成声的哑音演唱，抒发悲痛的感情，扣人心弦。“怒审”一场，犯人一再狡辩，巡按怒不可遏，一长串道白，念得斩钉截铁，掷地有声。抗日战争后，调腔趋衰，陈连喜改行演唱绍兴乱弹，入老天荣舞台。后虽长年患病，体力不佳，演出时仍一丝不苟。

裘广贤(1884—1953)　越剧班主。嵊县崇仁镇人。出身农家，粗识文字，酷爱戏曲。民国十二年(1923)，与钱章尧合股经营老紫云班，演于绍兴、杭州等城市。次年，带第一副女子越剧科班演于浙东及杭、嘉、湖水乡。民国十九年初，受本县大昆村商人邢惠彬的委托，经办女子科班高升舞台。他课徒严格，订立“清白做人，认真做戏”的学艺信条。以为人正派，治班有方而闻名。高升舞台先后开科四期(习称老高升，新高升，小高升，小小高升)，第一期(老高升)的高徒有筱丹桂、张湘卿、商芳臣、贾灵凤、筱灵凤、周宝奎等，后均成为越剧名伶。民国二十四年至三十三年，又与人合股，仍以高升舞台班名先后开办三期，又相继培养出水上飘、张茵、王牡丹、鲍玲贞、郑彩云、邢月樵、钱鑫培、高杏琴等一批演员，赢得同行的尊敬。中华人民共和国成立初期，仍带班演于绍兴复兴戏院。不久因剧团改制，废弃老板制，遂返归故里。后病故。

马潮水(1885—1974)　越剧男班演员。工老生。嵊县春联乡马仁村人。光绪二十六年(1900)拜相来炳为师，学唱“落地唱书”。生性好强，暗偷师父“拳经”。曾购买传书、宝卷，自学《珍珠塔》等长篇书目，不久遂擢升为主唱。他嗓音高亢宏亮，唱腔曲折动人，颇受师辈同行赞场。光绪三十二年春，随师到余杭县陈家庄唱书，受南派唱书艺人上台演戏的影响，不顾师父责打，在八仙桌搭成的草台上组织演出《珍珠塔》，自饰方卿一角，获得成功，成为越剧创始人之一。后改演老生，擅演披、袄戏，以做功见长，表演中还糅进了小生的技法，端庄稳重，潇洒细致，拿手戏有：《珍珠塔》、《闹院刺媳》、《大堂认妻》、《张公扫雷》、



《碧玉簪》等。民国十年(1921)，又与张云标、卫梅朵等通力合作，在上海升平歌舞台首次上演越剧界自创的第一个长本戏《孟丽君》，他饰皇甫敬，开创了绍兴文戏演连台本戏的先声。在越剧诞生之初，他还创办了越剧最早的男子科班，培养了姚方松、姚毛头、姚幼源、姚樟林等。随身带出的高徒有费彩棠、裘锡顺等。女班兴起后又带出徐天红、邢月芳、陈少春、

屠笑飞等过堂徒弟。还创办了"忠"字辈科班，亲授戴忠桂、郑忠梅等徒。二十世纪三十年代后期，在沪为女班排戏。1949年返回故乡。1951年受聘于浙江省越剧实验剧团任教。1958年任嵊县越剧团导演，执导了《春香传》、《貂蝉与吕布》、《大同府》等剧。笔录整理越剧史稿二册。1956年，又发起筹建"越剧之家"。1960年退休回乡。1974年病逝。

徐凌云(1885—1965)　　昆剧票友、戏曲教育家。字文杰，号暮烟，海宁人。十八岁开始演戏，开蒙戏为《照镜》。尔后，毕生从事昆曲演出与研究。民国十年(1921)昆剧全福班解散后，他会同穆藕初等昆曲界人士倡议在苏州创办昆剧传习所，并为此义演筹集经费。曾向沈斌泉、沈月泉、周凤林、姜珍等请教。戏路极宽，生旦净末丑，无一不精，擅长功架稳重的《安天会》、《芦花荡》、《嫁妹》等剧，所演《小宴》王允、《见娘》王母、《惊丑》詹爱娟、《卖米》来兴、《借茶》张文远，无不逼真传神。在南昆方面，素有"徐家做，俞家唱"之称，徐即徐凌云，俞即俞振飞。中华人民共和国成立后，整理数十出昆剧折子戏的表演经验，成《昆剧表演一得》一书，分三集出版，图文并茂，是一本极其珍贵的昆剧表演身段谱。另著有《看戏六十年》一书，惜未完稿而病逝于上海。



钱瑞宝(1886—1968)　　学名钱越樵。绍剧乐师。绍兴马山西安桥村人。父钱意棠为清音吹唱名手，钱瑞宝儿时即随父学吹、拉、弹、唱。十二岁任清音班吹鼓手，兼唱大面。十六岁倒嗓，遂投双鱼新吉庆班，拜大毛鼓板为师，学打鼓。两年后，改投时庆丰班，正式任鼓师。他出手灵活，能随演员的感情变化即兴打出各种点子，甚得好评。此后，又搭文华景台，双和新吉庆，新同福班多年。1937年，日寇侵华，戏班辍业，钱家又遭火焚，遂同三弟钱瑞有(筱月楼)再次赴沪搭班于同春舞台，辗转在浙东戏院和老闸戏院演出。抗日战争胜利后返绍。中华人民共和国成立初期，受汪筱奎之邀，加入新民绍剧团。1953年，被推选为绍剧第一届训练班音乐教师，对学生严格要求，并传授了许多传统唱腔和锣鼓曲牌，由罗萍整理，印出《绍剧音乐汇编初集》，被争索一空。1957年，浙江省第二届戏曲观摩演出大会中，获乐师奖。同年，调任绍剧第二届训练班音乐教师。1960年，应聘至上海越剧院学馆任教。1964年任绍剧第三届训练班教师。1968年11月13日，病逝。

卞银奎(1887—1938)　　京剧演员。艺名"小八斤"。系杭、嘉、湖"水路京班"中颇负盛名之文武老生。祖籍江苏苏州角直。六岁由祖父卞一中启蒙授艺，初学花脸、武生，七岁登台。卞自幼勤奋好学，常以冷水泼眼，练就寒天在船台演出风雪袭目而不眨、在船上搭桌，向水中扑跌，练翻高台"僵尸"、翻身"僵尸"、飞盔"硬抢背"等特技。"髯口功"不但能左右分耍，且能耍圈及上下飞扬。甩发虽长至过膝，耍时却十分挺直，快而不乱。所演《大名府》卢俊义，《潞安州》陆登，《战宛城》张绣等，均轰动一时，名噪江南水乡。名伶均乐于邀他同台演出。民国十七年(1928)曾与小三麻子(李吉来)在湖州合演《走麦城》。民国二十二

年曾与梅兰芳在杭州合演《刀劈三关》,并与周信芳合演《六国封相》等。唱念动情,做打“火



爆”,特技干净利落。他擅演《风波亭·送别》之岳飞,演至百姓跪阻岳飞进京时,他初颤动夫子盔,眼含热泪;接着边唱边舞,声情并茂;最后右脚独立横走“云步”,左腿抬至耳边,上下起落直至拖腔完毕,激愤之情达到顶点,观众无不为之动容。在“渡口”一场,岳见部将王横被杀,他颈部往后一挺,夫子盔飞起,甩发笔直而出,“蹉步”向前,突然干拔而起一个高达胸际、四肢向上的“吊毛”,酷似一颗方印,端端正正落在王横尸前,令人叫绝。此外,与配演金兀术的小毛豹的“小快枪”开打招式严紧,快似流星,〔四击头〕锣鼓未毕,满堂彩声已起,经久不息。此剧久演不衰,观众舍卞之真名,喜呼其为“岳老爷”。卞为人正直,不但艺术造诣颇深,且疏财仗义,乐于济危扶困,为同行钦敬。日军侵华时,蓄须歇艺,以卖豆腐、行医为生。民国二十七年病逝枫泾。

陈明钱(1887—1946)　金华昆剧演员。工丑。义乌人。十二岁进义乌佛堂傅金玉班习小花面。前后搭胡春聚、叶联玉、徐春聚、蒋春聚、何金玉等昆班演小花面。曾应聘到庄金玉班和石井堂小班任教。他演技娴熟,造诣颇深。拿手戏有《十五贯》、《相梁刺梁》、《打子教歌》、《风筝误》等。年届花甲还能在《访鼠》中表演“原座穿凳”;在《刺梁》中表演“僵尸跌”;在《打子教歌》中扮演老叫化子学做猴子戏,缩身走矮步,惟妙惟肖,令人捧腹。



章汝金(1887—1958)　婺剧演员。工大花脸。金华人。二十岁开始学戏,唱做俱佳。先后搭金华舞台、新新舞台、胡鸿福、大荣春等班,以演《雁门摘印》潘洪、《龙床刺烛》赵匡胤、《太师回朝》闻仲等闻名。饰演潘洪时,耸肩缩颈,压低身材,眼风眯细,以突出其老奸巨滑、阴险多疑之性格,深受赞许,人称“活潘洪”。中华人民共和国成立后,参加金华专区婺剧团,仍演大花脸。1954年,在浙江省首届戏曲会演中饰演《雁门摘印》潘洪,获演员二等奖。

胡智钱(1887—1967)　婺剧演员。工净,擅长二花。义乌县杭畴乡上胡村人。九岁



丧父,家贫辍学。天性聪颖,酷爱戏曲。时村里创锣鼓班,延师教唱,他虽无钱加入,然每唱必至,专注潜学。一日,正教唱《龙虎斗》,先生唱大喉赵匡胤时,竟把[老二簧]调子唱反,听众哗然。不料胡智钱在旁竟放开喉咙,依顺乐音接唱起来,博得满堂称誉,从而被吸收加入锣鼓班。十六岁入金华余宅村戏曲科班,从师余宅奶,习艺三个月,即登台公演,初露头角。先后饰演《肉龙头》赵匡胤,《打銮驾》、《秦香莲》包公,《水擒庞德》关公,《狄青比武》黄天化,《雁门摘

印》潘洪，《前后金冠》薛刚等人物，均各具特色。他还先后带过大鸿福、胡鸿福等戏班。在带领胡鸿福班时，即锐意创新，演出“文明戏”，并移植兄弟剧种剧目，首先使用舞台布景，为婺剧艺术做出了较大贡献。1952年，他所在之大荣春班改为浙江婺剧实验剧团，即在该团演戏。1959年调入浙江省戏曲学校任教。1967年病逝。

盖叫天(1888—1971)　京剧演员。工武生。本名张英杰，号燕南。河北省高阳县人。



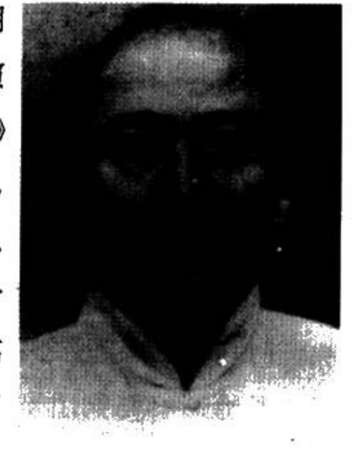
八岁入天津隆庆和梆子班习梆子和京剧。先学武生，后改老生，倒嗓后复学武生。十一岁到上海随大哥搭班演戏，十七岁在杭州荣华茶园崭露头角。此后一直在南方演出，在继承南派武生创始人李春来的基础上，吸收京剧、昆剧和地方戏武生的长处，并注意从生活中提炼舞台动作，以狮子舞、红绸舞、扑旗等民间艺术入戏，逐渐形成独具特色的“盖派”表演艺术。如民国六年(1917)在杭州扮演《年羹尧》中的清军大将岳钟琪，运用九节鞭、连环棍、大旗等开打，又使用真刀真枪，既险又美，轰动杭城。其代表剧目有全部《武松》(包括《打虎》、《狮子楼》、《十字坡》)、《快活林》、《鸳鸯楼》、《蜈蚣岭》)、《一箭仇》、《恶虎村》等。其表演，既讲究高难技巧，又注意生活真实；既讲究人物动作的造型美，又着重人物心理和性格的刻画。其中以塑造武松的人物形象最为成功，故有“江南活武松”之誉。他不但广采博取，善于融化，技艺高超，而且学戏刻苦，意志坚强，从不向困难低头。曾两次受重伤，光绪三十年(1904)，在杭州演《花蝴蝶》，摔断左臂，未待治愈即坚持练功。民国二十三年在上海演《狮子楼》又折断右腿，且医治时接骨错位。为能断续演戏，忍痛将愈合的骨节敲断再接。1956年后定居杭州，曾多次接待外宾和示范演出。1959年自编自导自演了《垓下之战》，向建国十周年献礼。所演楚霸王别具一格，成为晚年代表性剧目。1963年七十七岁高龄为拍舞台艺术片登台演出名剧《武松》。此外，还在演戏、教学之余，委人记录整理了其口述的生平事迹和表演艺术经验，辑为《粉墨春秋》等书出版。“文化大革命”中遭严重摧残和迫害，1971年1月25日含冤在杭州辞世。1978年9月平反昭雪。



吴昌顺(1889—1957)　绍剧演员。工老生。绍兴人。年青时喜唱戏，闲时参加绍兴乱弹坐唱班。民国六年(1917)应班主陈四喜所邀，在全鸿禧班登台饰《清宫册》中寇准一角，因唱做俱佳，一鸣惊人，后被俞纪春赏识，特邀去上海闸北舞台演出。海报称其“泰斗须生”，并将“吴昌顺”三字用霓虹灯打出。他饰演寇准，不但唱腔慷慨激昂，嗓音泅亮，气度不凡，且在怒斥潘洪时，念白长

达千余字，字字紧扣，铿锵有力，一气呵成。从此誉满沪上，直至二十世纪三十年代，仍无出其右者。其老生戏有《宝莲灯》中刘彦昌、《打严嵩》中邹应龙、《群英会》中鲁肃、《龙凤锁》中何定忠、《四进士》中宋士杰等；反串二面戏，有《五龙会·骂关》中郭威等。因唱腔自成一格，仅在上海高亭、维克多、蓓开、大中华、丽歌等唱片公司灌唱片五十多张。慕其名者，纷纷学唱，著名绍剧演员盖昌顺、筱昌顺，皆宗其派。1953年加入易风绍剧团为当家老生。1954年参加浙江省首届戏曲观摩演出获奖。

筱兰英(1889—1948)　婺剧演员。工丑。原名俞兰英，仙居县俞店人。自幼随母在金华提篮小卖度日。十岁进张恭小班学戏。先后搭金华舞台、胡鸿福等班。身材小巧，口齿伶俐，表演机灵活泼，幽默风趣。擅演《双踢球》、《卖草囤》、《僧尼会》、《磨房串戏》、《走广东》、《一锭金》等生活小戏，观众无不为之捧腹。能在台上随机应变，自编新词，善于"打岔"。《牡丹记》之皮氏、《五子哭坟》之晚娘等角皆其拿手。还擅演《水浒记》"借茶"、"活捉"，饰演张三郎被惜娇鬼魂抓住后领时，鼻涕能随身上下而伸缩之"鼻涕功"，和身轻如纸、旋转飘荡之"纸人功"，在同行中首屈一指，常以此剧参加斗台而夺魁。因此，成为名噪一时的婺剧名丑。尚能自编剧目，有《阎王看戏》等。



卫梅朵(1890—1931)　原名卫梅云。越剧男班演员。工旦脚，为绍兴文戏时期"四大名旦"之一。嵊县春联乡人。少时以刨烟为生，学吹拉弹唱。光绪三十一年(1905)前后从相来炳习"落地唱书"。光绪三十三年与马阿顺、金荣水、赵海潮合建越剧小歌班，演一丑一旦的对子戏。常演角色有《箍桶记》九斤姑娘，《倪凤扇茶》倪凤，《十件头》美多姣，《懒惰嫂》懒惰嫂等。因与丑脚马阿顺配合默契，被观众誉为"梅朵阿顺班"，为新生的小歌班打了局面。后常演于新昌、天台、诸暨、东阳、富阳、余杭等地。宣统二年(1910)下半年率班进杭州演出。民国六年(1917)与马阿顺、张云标、娄天红、费彩棠等二进上海，在镜花园戏馆演出《双金花》、《珍珠塔》，他饰蔡金莲、陈翠娥。次年，返回嵊县。民国八年三赴上海，与马潮水、张云标合班于"升平歌舞台"。在《孟丽君》中饰孟丽君，连演十一本，均获梨园界和观众好评。曾于宣统二年前后，在嵊县药王庙演出时，试用板胡伴奏，力主改变小歌班无丝弦伴奏的状况；民国九年后又以"小口"(假嗓)演唱，为越剧的创新做出贡献。



蒋宝儿(1891—1952)　杭剧演员。杭州人。原以修理缝纫机为业，喜唱宣卷及民歌小曲，后习杭滩。民国十四年(1925)入民乐社，工花脸、小丑。在《孟姜女》、《秦香连》等戏

中首先使用〔满江红〕、〔手扶栏杆〕、〔容颜十杯酒〕、〔游魂调〕、〔春调〕等民歌小曲，开创了早期杭剧以唱民歌小曲为主的局面，人称“春调”戏。同年，民乐社进上海大世界演出《三堂会审》等戏时，他又从〔满江红〕中变化出〔大陆板〕唱腔，并很快被其他杭剧艺人所采用。民国十五年，改入永记武林班，演出中又从〔大陆板〕中化出〔流水板〕唱腔。年底，因故离团。杭剧第一代女演员杨文英、徐美英、吴菊英和绿牡丹（号称“三英一牡丹”），均得其传授。为杭剧开创者之一。

王金龙（1891—1971）　婺剧乱弹演员。工小生，汤溪县罗埠镇（现属金华县）人。清光绪二十七年（1901）入浦江大新春班学艺。光绪三十一年“出红台”。因扮相端庄，嗓音清亮，表演真切细腻而初露头角。先后搭大品聚、大鸿喜、大云和、张庆云、王永和、黄荣和、新春聚等班演出。擅演《三官堂》之陈世美、《马超追曹》之马超、《玉蜻蜓》之申贵升、《龙虎斗》之呼延赞、《九锡宫》之薛刚、《芦花絮》之闵损等文武小生戏。尤以《伐子都》中“窜桌变脸”以及《玉蜻蜓》中的“灭火亮火”等特技名噪一时，有“活马超”之誉。1949 年后一直在“新春舞台”演出。1953 年 7 月随新春婺剧团至衢州。1954 年 8 月在浙江省首届戏曲观摩演出大会上演出《九锡宫》、《芦花絮》等戏，荣获演员二等奖。得其真传者有楼冬梅（女小生）、仇广渡等。



宋春舫（1892—1938）　戏剧理论家、剧作家。祖籍吴兴。出身豪富，少时居住上海。民国元年（1912）春开始，两次游学欧洲。回国后先后担任北京大学、清华大学、中法大学、青岛大学、东吴大学教授以及律师、外交官等，并致力于倡导戏剧改革。他大量购置欧美各国以及中国的戏剧作品和理论著作，认真地进行研究。赵景深称他“家藏万卷书”，“成为中国最富的戏剧宝藏”（《宋春舫纪念》）。他自己也在《褐木庐戏剧书草目》一文中说：“尔时所好，尽在戏曲图府之秘籍，列家之珍本，涉猎所及，殆近万卷。”主张将我国戏曲介绍给世界各国，争得国际地位。在《一年来国剧之革新运动》一文中，将梅兰芳赴莫斯科演出、熊式一改编《王宝钏》上演、德国洪涛生翻译《西厢记》、《琵琶记》、《牡丹亭》、《占花魁》以及德国雍竹君演《琵琶记》等，给予很高的评价。为了宣传梅兰芳的艺术成就，他还写了《从莎士比亚说到梅兰芳》一文，专门予以介绍。还主张改革中国的传统戏曲，在《戏剧改良小议》、《改良中国戏剧》、《看了俄国舞队以后联想到中国的武戏》、《吾不小觑平剧》等系列专论中，既高度评价了传统戏曲，又提出传统戏曲非改革不可。要求以司葛立勃的“佳构法”和李渔“十种曲”的构造法来改制旧剧。此外，他还在《在真光登场以后》、《小戏院的意义由来及现状》、《观众成分的变迁》等文中，建议革除剧场在舞台、灯光、美术、布景等方面的陈规陋习，代之以西洋的先进技术和管理制度，提倡小剧场演出。此外，尚撰有不少话剧方面的论文。这些专论后来均收入《宋春舫论剧》一书。剧作有《五里雾中》、《原来是梦》等，均为话

剧，收入《宋春舫戏曲集》。

薛钟斗(1892—1921)　戏曲作家、戏曲理论家。字储石，号守拙、西岘山民，瑞安县人。清宣统二年(1910)毕业于瑞安县中学堂，后就读于杭州私立政法专门学校，习法律本科，未毕业即回到温州。民国三年(1914)为《东亚小说》特约编辑，次年，温州第一代京剧班社翔舞台男旦姜绮雯(艺名汉宫秋)誉满东瓯，钟斗观其演出，极为倾倒，乃在报章为姜发起征诗，辑成《绮语》一册，收诗一百六十五首。并作《翔舞台人物志》，对其中十名主要演员进行评价。民国六年，为冒广生《戏言》作《戏言校记》，记录不少珍贵的地方戏曲资料。民国八年初，加入"瓯社"，同年八月，出任瑞安县公立图书馆馆长。民国十年因食物中毒暴卒，年仅二十九岁。薛氏戏曲作品共有七种：《泣冬青》，十出传奇，写林霁山、唐珏收瘗宋陵帝后骸骨葬于兰亭事；《贞女木》单折杂剧，写白姑娘事。以上二种有温州文管会油印本；《双莲桥》、《使金记》、《越虎城》、《南楼记》、《水乐宫》，均佚。薛钟斗遗稿今存瑞安"玉海楼"，其中包括未完成的《永嘉丛书拾遗》、《史记摘抄》、《燃犀录》、《东瓯乐府》等共二十余种。此外尚有日记若干册，是研究薛氏生平、乡邦文献及戏曲掌故的珍贵资料。

徐圣森(1892—1962)　婺剧乐师。东阳亭塘毛蓬村人。十四岁在嵊县木偶班任乐师。后相继在东阳大联星班任"正吹"，在大荣春班掌"后场面"，在义乌婺剧团任"正吹"。一生勤奋好学，不但谙熟婺剧"细工"曲牌，且有创新，今婺剧〔花头台〕笛奏曲，即他当年在大联星班任正吹时从《红梅阁》〔梆子调〕中加以变革所创。

汉宫秋(？—1940)　京剧演员。工旦。原名姜绮雯。温州人。幼时入私塾，因家贫辍学。约在清宣统年间入温州京剧科班尚武台(又称"翔舞台")，初习小生，后改花旦，兼青衣、刀马旦。三年出科后，即在翔舞台演出于温州及所属各县。民国初年，已驰名东瓯，为戏班台柱。民国十四年(1925)后，因身体发胖，退出舞台，先后在南镜秋办的女子京班、平阳文明舞台及温州"姗姗票房"教授京剧。民国二十九年从金华回温州，在永康途中遭日机轰炸而罹难。他扮相俊丽，嗓音清甜，体态轻盈，尤善眉目传情，演情窦初开之少女，独具魅力，观众为之倾倒。擅演人物有《拾玉镯》之孙玉姣、《鸿鸾禧》之金玉奴、《遗翠英》之丫鬟翠香、《富春楼》之妓女周翠屏、《馃药茶》之刘金定等。他天资颖慧，学习刻苦，科班时即打下坚实的武功基础，因此，青衣、刀马无所不能。如《辛安驿》之周凤英，乔装强盗，虬髯碧眼，虽花脸功架，仍能得心应手，一跳离地三尺，稳坐桌上，绝无女态。《七星庙》之佘赛花、《汴梁图》之柳瑞莲、《董家山》之董金莲、《红梅阁》之李慧娘、《阴阳河》之李桂莲等都是武戏，以刀马旦应工，无论开打或跷功，应付自如，干净俐落。而《紫霞宫》之吴晓霞、《汾河湾》之王宝钏等，则以唱工取胜，青衣应工，体态端庄，楚楚动人，催人泪下。

王景春(1893—1963)　又名王整春，婺剧演员。缙云县前村人。十四岁入王振玉科班学艺，工正生，后改老外。中华人民共和国成立后在遂昌"团体舞台"、缙云"缙东舞台"等

班演出。1951年应梅子仙邀请，入“拥和舞台”，演出于丽水、遂昌、龙泉一带。编演《粉妆楼》、《西游记》等连台本戏。1956年任缙云县婺剧团团长，组织该团老艺人杨德善、胡金水等挖掘和排演了一百三十多本传统戏。1957年，将《槐荫记》、《闹君堂》、《送米记》等八本老戏，传授给后辈，获金华地区婺剧界“培养下一代”优秀奖。1962年又记录并整理了《双玉镯》、《节义贤》、《千古奇恨》、《呼必显打銮驾》等剧。此后，又参加省传统剧目汇编工作，为乱弹、徽班的推陈出新，作出了贡献。他戏路宽，文武兼备。拿手戏有《前后金冠》、《铁笼山》、《天启图》、《牧羊卷》等。其中《前后金冠·徐策跑城》一场，髯口、台步如行云流水，念白、唱腔激越感人。1954年浙江首届戏曲观摩演出大会时，主演《杨滚花枪》，表演久已失传的“一百零八枪”，荣获二等奖。还热心辅导农村业余剧团，蟠龙、策川、双川等地均在其指导下组团演出。晚年鳏居，1963年除夕病逝于剧团。

筱扬松(1895—1961)　绍剧演员，工大面。原名王祥德，绍兴县马安乡平夹溇村人。十岁学戏，拜周胡宝为师。十二岁登台。长期搭长春舞台演出。代表剧目为《赵匡胤》、《宝莲记》、《包公》、《打花鼓》等剧。唱腔高亢激昂，刚劲挺拔。其中长腔华丽，婉转清晰。在长期的舞台实践中，对绍剧大面的唱、做、念、打均有所创造。如在《摘星》一折中饰杨戬，向星坛三砍宝刀，每砍都有不同的表演特色；在《赵匡胤》中饰赵匡胤，从进关到“借头”的戏中，人物塑造真实合理，颇为动人。其身架面庞虽稍瘦小，但表演泼辣、粗犷、逼真。于1954年省首届戏曲观摩演出大会中获演员三等奖。

王阿范(1895—1974)　婺剧演员。工旦，有“长子花旦”之称。金华新狮乡荷花塘角村人。十一岁入张恭小班，初学正旦，后改花旦，擅演悲苦戏。嗓音清脆，表演真切。《春秋配·撮芦柴》、《回龙阁·别窑回窑》、《宇宙锋·装疯骂殿》等最为拿手。张恭小班停办后，先后在胡新春、郭荣春等班演花旦、作旦。民国二十九年(1940)在金华山口冯村“太子班”教戏。民国三十六年先后在民乐舞台和金华小班教戏。婺剧徽班演员徐凤仙、舒爱花、汪受钏、倪志萱等均得其教益。1959年7月，被聘往安徽徽剧团任教。1963年回浙入遂昌婺剧团演正旦。1974年病故。



王永春(1895—1960)　越剧男班演员，教师。嵊县新山乡人。早年丧母亡兄，辍学耕耘。宣统元年(1909)拜越剧老生王凤祥为师，工生行。他聪颖伶俐，刻苦好学，成绩优异，师父赞他“唱句不白，超越师辈”。宣统二年与白玉梅组班，演于嵊县和浙东乡间。拿手戏有《梁山伯与祝英台》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《孟丽君》等。表演文雅风流，洒脱不俗，唱腔纯朴，音色优美。民国八年(1919)，和马潮水、白玉梅等同赴上海，与张云标、卫梅朵、马阿顺、费彩棠等合演于华兴戏院。民国九年与白玉梅、张云标合

作，编演《梁祝》长本戏后，又改编为三本连台本戏，受到观众欢迎，成为男班四大名小生之一。高亭唱片公司灌制他演唱的《游庵认母》、《游上林苑》等唱片。抗日战争爆发后，流落嘉兴，进茶馆唱书，长期颠沛于杭、嘉、湖一带。门生甚众，男班有叶琴芳（旦）、唐德贵（老生）、筱（俞）月楼（大面）等。抗战胜利初，因父亡返乡，在下安村及县城西门外两副女子科班执教。后应陶素莲之邀返沪，先后任“陶叶剧团”、“素莲剧团”（均系科班）文戏师傅，戚雅仙、安素芳等“雅”字辈、“素”字辈演员都受过他的教益。中华人民共和国成立后，任 蒋妙凤剧团派戏师傅（导演），流动于江苏松江、常州、上海一带。1952 年蒋妙凤剧团解散后，回上海，入老艺人组成的复兴剧团任排戏师傅。1958 年任宝山县越剧团导演，不久病故。

周信芳（1895—1975）　京剧演员。工老生。字士楚，艺名麒麟童。慈溪人。父周慰堂，业余爱好京剧。清光绪二十六年（1900），随父旅居杭州，入水路京班“四喜”班为徒。始从陈长兴，后事潘月樵。次年，在杭州天仙茶园初次登台演《丁山打雁》中的薛丁山、《三娘教子》中的倚哥等娃娃生。光绪三十二年，随王鸿寿赴汉口、芜湖、南京等地演出，时年七岁，遂以“七龄童”（七灵童）为艺名。光绪三十三年在上海演出时，改艺名为“麒麟童”。光绪三十四年，为求艺术精进，赴北京搭喜连成科班，与梅兰芳、林树森、高百岁等同台演出。民国元年（1912）返沪，至 1949 年前，一直以上海为活动中心，在欧阳予倩、田汉等人的影响下，既演京剧，又演话剧，并自编新戏，在艺术上锐意革新，独树一帜，以“麒派”享誉海内。其间，常



回浙江演出。如民国十二年（1923）在杭州西湖共舞台演出《追韩信》、《拾黄金》、《铁公鸡》、《狮子楼》、《虹霓关》等六十余出戏，日夜不辍，连演五个月之久。其时，杭州观众十分崇尚“麒派”，即成立“麒艺联欢社”，请周任名誉社长。民国二十五年回故乡宁波演出，观众更为踊跃。其时他捐资千元修缮宁波老郎庙，并佣人管理，由他付薪。中华人民共和国成立后，任上海京剧院院长，中国戏剧家协会副主席、上海市文联副主席、中国剧协上海分会主席等职。1956 年曾率团赴苏联莫斯科、列宁格勒等地演出，进行国际文化交流。

周信芳政治上追求进步，艺术上勇于革新。早在民国二年（1913）就演出时装戏《宋教仁》，后又演出《大汉奸》、《学拳打金刚》等戏，歌颂辛亥革命，批判卖国贼。“九・一八”事变后至抗日战争期间，又编演了《洪承畴》、《明末遗恨》、《徽钦二帝》、《文天祥》、《史可法》等历史剧，宣传抗日救国，反对卖国投降。其代表剧目有《四进士》、《徐策跑城》、《萧何月下追韩信》、《清风亭》、《乌龙院》、《打严嵩》、《义责王魁》、《海瑞上疏》等。麒派艺术，以风格豪

放、节奏强烈、韵味醇厚、性格鲜明、感情充沛取胜。所演人物，爱憎分明，大义凛然，无不跳动着时代脉搏；其表演，洒脱洗炼，刚健有力，熔歌、舞、技于一炉；其念白，抑扬顿挫，起伏跌宕，清晰而富节奏感；其唱腔，质朴苍劲，气势磅礴，在老生唱腔中融入花脸唱法，把唱工为主的京剧老生戏发展成以做工为主的老生戏，为戏曲性格化表演做出杰出贡献。

张云标(1895—1965)　越剧男班演员、教师，工小生。嵊县升高乡人。民国二年(1913)开始从相来炳学戏。民国四年进"小歌班"。民国六年至八年先后与卫梅朵等组班三赴上海，首演《碧玉簪》、《梁山伯与祝英台》等并获成功，在上海"升平舞台"立足。民国二十四年后，女子越剧兴起，他致力于女子科班教学，先后在嵊县、三门县建办群芳、惠芳、镜花、瑞兰、荣华等科班，培养了大批女演员。1951年入鲁迅越剧团任教戏师傅，直到退休。他擅演《珍珠塔》方卿、《仁义缘》韩文才、《梁山伯与祝英台》梁山伯等，以表演细腻、性格鲜明见长，尤以脸部表情丰富著称。文化主管部门曾将其各种表情摄影成集，以作资料。他口述整理的剧目有《庵堂认母》、《咬舌记》、《唐八妹救兄》、《孔雀河》、《赖婚》等，并编著《越剧韵书》。曾获浙江省二届戏曲观摩演出大会荣誉奖。



支维永(约1895—1967)　越剧男班演员。小名达松。工小生。嵊县人。十四岁进"小歌班"学戏，师从金荣水。民国二十七年(1938)后，在上海恒雅书场、协兴社、谢碧云剧团、马大富剧团等任头肩小生。1950年入嘉兴复兴越剧团，任演员兼教师。1958年被聘为浙江戏曲学校越剧班教师。1962年回上海定居，直到病故。他扮相英俊，风度潇洒，嗓音高亢清脆，做工儒雅细腻，既擅演翩翩书生，又擅演勇武英雄，二十世纪三十年代曾风靡上海。代表剧目有《孟丽君》、《陆凤扬》、《庵堂认母》、《梁山伯与祝英台》等，其中尤以《孟》剧获好评。民国二十九年四月上海出版的《越剧专刊》中有专文介绍他的演技。

胡梦兰(1897—1972)　婺剧演员，工正生。东阳玉山胡庄(现属磐安县)人。出身农家。十五岁跟叔父胡方琴学戏。先后搭过新紫云、大松柏、大荣华、应凤祥、王新喜班。初演小生，后改演正生和老外。平时勤奋好学，刻苦求艺，所演《关中相会》中的李昌国、《白鹦哥》中的潘葛，《擒史》中的史文恭均颇出色。对三合班中高腔、昆腔及乱弹的大部分常演剧目，包括各个人物角色的口白、唱词、唱腔、曲牌及锣鼓点子，均娴熟于胸，人称"总纲老生"。1961年，先后述录十八本昆腔、十五本高腔及二十多本乱弹戏的剧本，以及十五本高腔大戏和七个高腔折子戏的曲牌、唱腔，对戏曲传统的抢救、继承工作做出了重要的贡献。



筱毛豹(1897—1975)　京剧演员。工武生。桐乡县乌镇人。出身伶工世家。十岁师从施长春,并受盖月楼等名家教益。十三岁登台演出,十四岁在上海春桂茶园挂头牌,被誉为"四小武生"之一。此后,长期在杭、嘉、湖一带水路班子流动演出。二十岁后,搭宁波宋翔记、老大鸿寿、合记大连升等京班演戏。抗日战争时期,一度去奉化难童班、鄞县山班教戏。后因两次受伤,改演文武老生。1951年任宁波合心京剧团副团长。1956年任宁波市京剧团主要演员。



筱毛豹功底扎实,武功精湛,以擅长短打驰名。杭、嘉、湖一带,戏台往往搭在河岸(称河台)和船上(称船台),在台上再搭高台,观众爱看武戏,筱曾以高超的技巧,惊险的动作,博得观众的喝彩。因善"小翻"、"旋子",身轻如燕,落地无声,被誉为"旋子大王"。所演《铁公鸡》张嘉祥、《嘉兴府》鲍自安等人物皆武艺超群,常斜露胸膀,故又被称为"赤膊小生"。中年改唱文武老生以后,武功更为娴熟,文戏亦凝重老到,"四功五法"无一不精,冷戏不冷,热戏不火,均能恰到好处。如演《坐楼杀惜》中之宋江,以眉眼传神,以念白取胜,配以髯口、水袖功,刻画人物心理;演《枪挑小梁王》之宗泽,则唱做并重,以"快枪"特技突出其忠勇善战,老当益壮。1957年以《枪挑小梁王》参加省第二届戏曲观摩演出大会,荣获演员一等奖。他还擅演包公戏,1954年在上海连演三月包公戏,场场爆满,轰动一时。1961年应邀去上海与侯喜瑞、刘仲秋名家合演,珠联璧合,各呈异彩。

白玉梅(1897—1976)　越剧男班演员。原名朱洵浦。工旦脚。嵊县新山乡上里村人。七岁丧父,自幼受"落地唱书"熏陶。后拜小歌班创始人之一钱景松为师,演于嵊县、诸暨、余杭、上虞等地。民国八年(1919),与王永春合班进上海首演路头戏《梁山伯与祝英台》,获好评。他勤学苦练,博采众长,向婺剧、绍剧和京剧吸取精华,为丰富早期越剧男旦的表演做出了贡献。在《唐伯虎点秋香》"追舟"一场中饰演秋香,因体态轻盈,人称"行如飞云,飘然如风"。他咬字清楚,善唱快板,在《赖婚记》中饰陈氏,一口气连唱数十句,犹如滚珠。还擅演《琵琶记》赵五娘、《文武香球》侯玉英等。与卫梅朵、金锡芳、沈娃娃合称为男班时期的"四大名旦"。抗日战争爆发后,息影舞台。



叶阿苟(1897—1977)　婺剧演员。工老生。原名叶春禧,龙游县泽随乡仓院村人。十二岁入上山头徽戏科班习艺,初学丑脚。民国七年(1918)在东阳陈春聚班(二合半班)饰演《太白回表》中的李太白而一举成名。民国十一年入周春聚班,后改入新春聚班、大鸿福

班，1958年后一直在江山婺剧团。以嗓音洪亮著称，运用“小堂喉”时声如空谷回音，有“铁嗓”之称。表演质朴深沉，富有激情，韵味浓郁。擅演《反昭关》之伍子胥、《回龙阁》之薛平贵、《打登州》之秦琼、《玉麒麟》之卢俊义等。其中，尤以《九件衣》之李文斌最为精彩。一是唱腔优美动人，剧中有段从〔快西皮〕转〔慢都子〕的重点唱段，五十余句，一气呵成，脍炙人口，倍受欢迎；二是运用“穿桌扑虎”等特技出色——李文斌自知误判，手托乌纱颤抖上场后，突然一个“吊毛、“甩袖”，跌坐于椅。见张巧云自刎、张景春昏厥时，一个“穿桌扑虎”，从坐椅上飞蹿而出，其懊恨惊慌之情态，表演得淋漓尽致。1957年以此剧参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，荣获演员一等奖。



方樟顺(1897—?)　睦剧(三脚戏)演员。淳安茶园项宅人。少时贫寒，入当地业余三脚班学艺。曾一度搭过婺剧清唱班，后仍归半职业三脚班任演员。因脸有微麻，口吃，人称“的麻子”。为二十世纪三十年代三脚戏鼎盛时期名丑。他本嗓高亢淳厚，发音坚脆响亮，人称“铁喉”。除擅小丑外，兼演小生，并精通锣鼓，熟悉传统曲调。能戏颇多，尤擅《戒洋烟》和《杨戬打刀》。三脚班衰落后，曾沦为乞丐。1950年，被邀参加淳安三脚戏艺人讲习班和青溪睦剧团，后留睦剧团任教。传艺热心，百教不厌，对培养睦剧演员和挖掘整理传统戏都有较大贡献。1953年，他和旦脚江荀荀等参加省剧种展演，演出《三矮子牧牛》、《南山种麦》等十几个传统剧目。1954年，他口述并参加整理加工的睦剧传统小戏《牧牛》(即《三矮子牧牛》)，获浙江省第一届戏曲观摩演出大会剧目奖和演员奖，个人荣获老艺人奖状。1965年退休，“文化大革命”中，移居江西，后病故。



梁幼侬(1898—1935)　绍剧演员，工老生。又名阿七，绍兴人。兄弟五人，排行第四。十一岁习艺于绍兴清音班，拜胡培春为师，擅唱昆、徽、滩诸腔，还能吹奏笙、箫、管、笛及丝弦弹拨。清光绪三十二年(1906)后，搭越中天兰记班社演老生，擅《双金锭》、《药茶计》、《松鹰图》、《秦琼游街》、《二堂放子》等剧。他塑造人物，注重做功，在《双金锭》中饰飞云大仙，“高台作法”一场戏，当第三次祭坛发现草人被盗时，又惊又急，猛然正面纵身扑上高台，动作稳当，功底扎实；在《松鹰图·求乞》中，反串老外饰李忠，跪台中求讨的一段道白，字字凄凉，句句悲切，观众为之落泪。后又把此场唱腔加以变革，〔二凡〕上句腔调本落“2”，为模拟乞讨声调，他改落音至“5”，然后由丝弦补奏至“2”，使其腔柔曼低回，凄惨动人。唱腔华丽婉转，声韵纯正，吐字清晰，字重腔轻，淳厚且刚柔相济，在绍剧界颇有声望。

张招全(1898—1946)　早期越剧科班武戏教师。天台人，后入赘岱山高亭陈姓家。早年随父学艺于新昌，后入京剧科班，专工武生，长靠短打不挡。曾搭班于上海大舞台及

杭、嘉、湖一带水路班演出。自民国十九年(1930)女子越剧科班兴起,先后受聘于嵊县群英舞台、临安龙凤高升舞台、鲁家班等越剧科班授艺。精通文字,戏路甚宽,教戏细而严,能教各行当角色,并排演连台本戏。姚水娟、竺素娥、姚月明、筱丹桂等均受其教益;她们出科后,在上海组班演出期间,还常邀请他去排练武戏。竺素娥赖以成名的看家戏《投军别窑》即得之于他的传授。民国三十一年,应邀为春心女子越剧团排戏,辗转演出于沈家门、岱山等地。因患肺病,民国三十五年殁于岱山。

陆长胜(1898—1960)　绍剧演员,工老外。字庆延,绍兴人。少时曾在其父开设之肉铺中管帐。自小酷爱绍剧,常在店中自唱自娱,嗓音洪亮,悦耳动听。十八岁入绍兴"镜花票房",其间客串演戏。因表演出众,多方劝其"下海",遂于二十世纪二十三岁正式入"全鸿喜"班。后又投绍剧老生林芳锦门下学艺,以老外应工,蜚声艺坛。三十年代初,赴沪 演出时常观摩京剧老生周信芳演出,获益颇多。其唱腔幽雅悦耳,咬字清楚,韵味淳厚,擅耍花腔。擅演《松鹰图》李忠、《倭袍》老六、《谢阁老》谢阁老、《龙凤锁》林凤皋、《投河法场》仁和令等。表演自然大方,有浓郁的生活气息。戏路宽广,擅须生兼演丑脚。四十年代在上海老闸戏院饰演连台本戏《济公传》济公,获"活济公"之誉。另在《凤玉佩》中反串张万财、《炼印》中反串杨乙,皆诙谐幽默,情趣盎然。1949年后,艺术上造诣更深。1954年在省第一届戏曲观摩演出大会中,饰演《芦花记》中李佬佬一角,获演员一等奖。同年,在华东戏曲观摩演出大会中,获演员二等奖。1956年加入中国共产党。1958年后,年逾花甲,仍壮心不已,先后饰演现代戏《 关不住的姑娘》中老爹、《一日千里》中朱三泰、《水乡红花》中九福伯等,塑造人物均恰到好处。1960年病逝。



雷文祥(1899—1978)　姚剧演员。又名阿炳,余姚东泰门人。原为砻匠,后拜余辉为师,习余姚滩簧。本习小旦,后改花脸,尤善"草花"(丑脚)。他创造的"草花"脸谱,左额画鼠作逃状,右额画蛇作追捕状,表演时微动两额肌肉,蛇、鼠图形颤动,栩栩如生,称"蛇盘鼠",人称一绝。还擅演孩童,曾饰演《水作》中少年潘阿大,稚气十足,颇获好评。擅演剧目尚有《粜米记》、《垃圾划》等。

汪筱奎(1899—1962)　绍剧演员,工二面。原名玉兔,绍兴人。十四岁投锦花台班习老生,两年后师承乌牛,改习四花脸。十八岁拜小五九习二面,学演《打太庙》、《斗姆阁》、《御河比武》、《梳妆楼》、《卖布记》、《齐王哭殿》、《闹沧州》等剧,后又得宝友的指导。十九岁正式唱二面,演出《打半山》、《骂关》等剧,声名日著,人称"玉兔二花脸"。他博采众长,自成一格。如在《打半山》中运用"三大步"走满台,恰到好处地表现张岐奔上半山寻找王秀卿的急切心情;《打太庙》演薛刚醉酒,不拘泥于自然形态的模拟,创造了既有醉态又符合戏曲

规范的“醉步”。他熟谙“滑白”戏(用绍兴方言),善于观察生活,吸取茶馆、行贩俗语,继承绍兴“炼话”传统,使“滑白”噱而不腻,滑而不俗,饶有乡土特色。擅演《紫玉壶》中赵天龙、《游园吊打》中丁奉、《龙凤锁》中骆得胥、《双剪发》中苏孔友、《卖布记》中钱三等人物,创造了绍剧二丑艺术流派。二十世纪三十年代,曾受聘于俞家班(紫云班)赴沪演出《打太庙》一剧,以数观神像的大段唱腔,博得满堂红彩。从此,名声大振,被誉为“二面大王”。先后在老闸、浙东、天香等戏院演出多年,均由他二面挂头牌,这在绍剧史上是独一无二的。1949年后,与十三龄童等人组建新民绍剧团并任团长。1954年华东戏曲观摩演出大会中,演出《打半山》一剧获演员二等奖。同年,在浙江省第一届戏曲观摩演出大会中获演员一等奖。1957年在浙江省第二届戏曲观摩演出大会中又获荣誉奖。《打太庙》、《打半山》、《骂关》均灌唱片。

章兴棉(1899—1980)　永嘉昆剧演员,工旦脚。平阳人,寄寓温州。十四岁进同福昆班学艺,初学四花脸,后改旦脚,拜名伶高玉卿为师,得其真传。后入品玉、品福等昆班,与乃师同班演出。民国三十五年(1946)后,因嗓音不调,改唱老旦。中华人民共和国成立后,为永嘉昆剧团主要演员。1960年被聘为温州戏剧学校教师,悉心传艺,1980年病逝。其表演以做工细腻著称。前期擅演《琵琶记》之赵五娘、《荆钗记》之钱玉莲、《蜃中楼》之舜华、《雷峰塔》之白素贞、《火焰山》之铁扇公主、《一捧雪》之雪艳。后期擅演《摘桂记》之皇甫母、《精忠记》之岳母、《荆钗记》之王母等,均入木三分。饰演《荆钗记·见娘》时,通过一块白孝帕刻画王母复杂心情,演来层次分明:初至王府门口,经仆人李成提醒取下头上孝帕,藏于袖中,入府后,见儿王十朋频问妻子情况时,她顾左右而言它;见十朋逼问李成,又以眼神阻止其说出真情;最后,十朋牵其袖摇晃哀求,孝帕落地,无以掩饰,只好说出玉莲死讯。这一系列表演,动作不大,均以表情取胜,内心之悲却能以喜来表现。此剧于1957年省第二届戏曲观摩演出大会上演出,备受赞赏,荣获演员一等奖。1958年为挖掘永嘉昆剧传统剧目,他口述三十余本戏,为继承优良传统做出贡献。

胡吉光(1900—1970)　婺剧演员。龙游人。从小帮工度日,因不堪东家欺虐,十九岁入兰溪汇头吴彩云科班学戏,师承吴大兴。先后在金华舞台、徐恒福等戏班演大花脸。日军入侵,歇艺回家,砍柴度日。民国二十一年(1942)重入徐恒福班。1953年进金华市民生婺剧团。1954年参加浙江省首届戏曲观摩演出大会,演出《郑恩闹殿》获演员三等奖。1956年,为金华市婺剧团首任团长。他嗓音洪亮,戏路宽广,既擅演《龙凤阁》徐延昭等唱功戏,亦谙《罗成降唐》尉迟恭、《郑恩闹殿》郑恩、《西川图》、《滚鼓山》张飞等唱做并重的黑脸戏,是婺剧颇有影响的大花脸之一。任职期间,坚持勤俭节约、艰苦创业的作风,不要国家拨款,自费建造了本省第一座剧团排练场。在培养学员、继承婺剧优秀传统艺术等方面,成绩卓著。

林华春(1900—1947)　婺剧演员，工老生。祖籍温州，生于兰溪，入赘金华仙桥桥西村。十九岁进兰溪姚村姚炳根办的姚庆福科班，出科后曾在金华舞台、胡鸿福、徐恒福、新新舞台等班演老生，在金华、衢州一带颇有名望。擅用“小堂喉”(近似男高音)演唱，嗓音清亮润脆，念白纯正清晰。刻画人物，个性鲜明。其拿手戏有《六部大审》、《渭水访贤》、《前后昭关》和《药王登仙》等，尤其是演《孔明拜斗》(《七星灯》)一剧，能边唱边自然变脸，使孔明的脸色由红变青，由青变灰，生动地体现了诸葛亮临死前忧国忧民，鞠躬尽瘁的苍凉心境，有“活孔明”之称。民国二十七年(1938)曾与钱槐庆合股在杨村办婺剧女科班，后因日本侵略军轰炸金华而散伙。抗日战争期间以摆烟摊维持生计，民国三十六年病逝。

应阿尧(1901—1948)　婺剧演员，工丑。金华人。自幼学艺，功底扎实。民国八年(1919)入郭荣春班，崭露头角，成为继筱兰英后之婺剧名丑。戏路宽广，作衣、客衣、彩袍(长衫)丑、官衣、蟒袍、扎靠丑以及彩旦等无所不能；念白、编词、做工无一不精。其念白，口齿清楚，不瘟不火，字字贯耳。台上能随机应变，自编快板和白口，尤擅长特技表演，最著者有二：一为“单刁眼”。他饰《列国记》中齐景公，与姜氏私通，在姜氏丈夫面前，两人眉来眼去，互相调情，能用右眼直视前方，应付其夫，左眼斜睨姜氏，不停乱转。一副面孔，一双眼睛，两种表情和眼神，观众称绝。二为“倒毛近视眼”。他演《卖棉纱》中之湖广佬，出场时，喊一声“买棉纱喔……”然后用右手食指、中指往眼睛一掀，两眼皮立即上翻不动，似患眼病者模样，至全剧演完，长达四十九分钟眼皮不掉下，亦不淌泪水，人人称奇。民国三十七年夏，遭人暗害而死，其技遂绝。

沈明春(1901—1982)　婺剧演员，工老外。金华人。小时为烟店学徒。十七岁入鞋塘庄永和科班学戏。初习花旦，继习小生、老生、终学老外。出科后，先后搭金华舞台、新新舞台、胡鸿福、大荣春等班演出。中华人民共和国成立后，先进金华专区实验婺剧团，后改入金华婺剧团。婺剧老外行以唱、念、做见功夫，他有较好的天赋条件，嗓音清亮厚重，说白明快伶俐，做工洗炼传神，故颇受观众欢迎。擅演剧目有《大金镯》、《三娘教子》、《天启图》、《前金冠》、《百寿图》等。其中《天启图》“跌雪”一场，载歌载舞地表现赵甫雪天赶路之状，最为精彩。1954年浙江省首届戏曲观摩演出大会，演出《百寿图》曾获演员三等奖。



江笑笑(约1901—1945)　滑稽戏演员。原名阿魏，绰号“牛尾汤”，杭州人。从艺前在菜馆学厨，后被“小热昏”艺人杜宝林收为私淑弟子。民国十二年(1923)，入杭州大世界演出。不久，加入由《大世界报》主编樊迪民组织的“迪社”文明新剧团，在幕前加演一些趣剧(幕前滑稽小戏)。后受黄杏珊之邀，演出滑稽双簧。后又和刘哈哈(刘天乐)、赵希希、鲍乐乐等搭档。其间与鲍乐乐的合作最为默契，时间最长。民国十六年，偕鲍乐乐离杭，入上

海永安公司天韵楼演出“小热昏”，先以单人“卖口”为主，人称“独脚戏”或“滑稽”。和王无能、刘春山齐名，号称“滑稽三大家”。民国三十一年，和鲍乐乐在上海组建第一个专演喜剧的“笑笑剧团”，演出了第一个滑稽戏《荒乎其唐》，以后又演出了《洋囡囡》、《祝枝山大闹明伦堂》、《火烧豆腐店》、《瞎子借雨伞》等剧，使这一新兴的剧种在江、浙、沪一带得到迅速发展。他继承“小热昏”的风格，同时又吸收隔壁戏、滑稽双簧、文明戏及北方相声的表演特色，把唱、做融为一体，形成凝重踏实、幽默诙谐的风格，被称为“戏派滑稽”。代表作有《路遥知马力》等。他以说为主的“卖口”，有情有节，俗称：“长脚笑话”。表演注重垫伏笔，讲究张弛起落；根据观众的情绪变化，及时准确地放“噱头”，令人捧腹。演出的剧(节)目继承了杜宝林讽喻时弊的传统，如《当票衣裳》，嫖客身穿当票贴成的衣服，诉说自己的堕落；《失落项链》讽刺一些市民的变态心理；《八·一三小鼓调》宣传抗日。演出的剧(节)目有一定的社会意义，故又被称为“社会滑稽”。江还从民间笑话、谜语中吸收养料和借鉴，不断更新节目，丰富自己的表演艺术。他和鲍乐乐合著《江鲍笑集》，凡四集，惜未付印便毁于炮火。部分段子，至今仍在滑稽界中流传。

张学文(1901—1982)　婺剧演员，工花旦。天台县平镇八角亭村人。幼时靠父亲打短工度日，后入东阳“大连升”学花旦，先后又搭胡鸿福、新新第一台、徐恒福戏班等。1956年后，任金华市婺剧团演员、副团长。1959年后，任浙江戏曲学校婺剧班教师。张身材修长，扮相俊美，嗓音略沙但韵味极浓，做工细腻，善于创新。擅演的戏很多，以《二度梅》最为闻名，他饰演的陈杏元在李宝剑设计创造的移步坐车、上山攀籐、跳崖游水等表演的基础上，面部化妆从贴三个片子增加到七个片子，片上缀以电珠，称为“七星”；在服装上也用电光珠装饰，演出时，全身闪闪发光，以表现陈杏元贵为公主，命如奴婢的矛盾，因而，曾轰动一时，远近闻名。1954年8月，获浙江省首届戏曲观摩演出大会奖状。



李荣圻(1902—1956)　昆剧笛师、作曲。苏州人。十岁进苏州都福堂清唱小班当乐工，十六岁拜金福班拍曲先生郭永福学吹笛，并客串丑行。中年笛艺超群，被誉为“江南四笛”之一，人称“笛王阿荣”。此后，一直流落江湖，唱苏州滩簧堂会度日。1953年被聘为国风苏昆剧团笛师。李之笛，指法娴熟，抑、扬、顿、挫、撮、叠、擻、嚯，均得心应手。不但“气口”断落清楚，音色清脆饱满，时而崩云裂石，时而流丽悠远，且能随声合调，随曲入情。积四十余年之经验，无论生旦净末丑，成百剧目，上千曲牌，皆谙熟于心。每逢演员冒调走音，抢板脱眼，均能更笛移音，使之不露破绽；临场笛膜裂破，能以指代膜，应急自如；其握笛，能左右开弓，音情如一；其吹笛，习以鼻代口，悦耳之声，并不逊色。“更笛”、“救笛”、“握笛”、“鼻笛”成为李之“四绝”，至今传为佳话。1954年参加华东国乐演奏会曾荣获奖状。1955年与周传铮合作为《十五贯》谱曲，并为之伴奏。嫡传弟子仅陈祖赓一人。1956年6月因哮喘病，医治无效，在苏州谢世。

杨永棠(1902—1973)　永嘉昆剧演员。字棣华。工小生。平阳县杨家堡(今属苍南县)人。十二岁随掌班蔡碎姆(武生)进"品玉"昆班学艺。初学白脸,后改小生,师承邱一峰(小生水)。先后搭品玉、同福、品福等昆班演戏。中华人民共和国成立后,为永嘉昆剧团主要演员。1973年病逝于故里。杨擅演穷生、巾生、娃娃生,如《玉簪记》之潘必正,《西厢记》之张君瑞,《永团圆》之蔡文英,《荆钗记》之王十朋,《狮吼记》之陈季常等,尤以《绣襦记》之郑元和驰名。他扮相俊秀,身段优美。巾生儒雅飘逸,风流倜傥。穷生则酸迂兼备,可怜可爱。1958年,随永嘉昆剧团赴京演出,《绣襦记·当巾》,他饰演郑元和,其中落魄归途中摔跌、失鞋、寻鞋一段表演熔痴、迂、酸、呆于一炉,情趣盎然,使观众笑中含泪。

叶世湄(1902—1974)　瓯剧演员,工小生,人称"小生湄"。温州市人。十三岁入青田新新舞台学戏。十六岁返回温州。先后在大三庆、琴娱社、新润玉、新凤玉等京班和乱弹班主演小生。抗日战争时期,地方剧日趋没落,曾在黄金戏院京戏班跑龙套,但仍好学不倦,吸收借鉴京沪名角的技巧来丰富自己的演技。又得瓯剧名丑阿松的指导,技艺日精。尤擅长拖鞋戏和箭袍戏,所演《珍珠塔》方卿、《金手钏》王文龙、《古玉杯》张延秀、《两重恩》中的何文秀和《连环计》吕布、《访白袍》薛仁贵等角各具风采。和陈茶花合演《游龟山·藏舟》一场,更是配合默契,相得益彰。在高腔戏《宜秋山》中饰赵礼一角,在锣鼓的交响声中,拖鞋走"雀步",双袖颤抖,充分发挥了温州乱弹的地方特色。晚年饰演《劈山救母》刘彦昌,表演水袖、翎子、扇子以及功架亮相和步法都有独到之处。1954年获浙江省首届戏曲观摩演出大会表演奖。1956年任温州市乱弹剧团副团长。1960年后,在温州戏剧学校瓯剧班任教,致力于培养新生力量。



俞大苟(1903—1978)　婺剧演员。工旦脚。金华孝顺东殿里人。十五岁入大阳春徽剧科学班戏。初学三梁旦,后工作旦、花旦。二十世纪四十年代末,进大荣春班,改演老旦。1953年入浙江婺剧实验剧团,1955年调遂昌县婺剧团。身躯魁伟,嗓音洪亮,激情充沛,擅演老妇形象,如《太君辞朝》中的佘太君,《春秋配》中的乳娘,《义侠记》中的王婆,《宇宙锋》中的哑奴等,均演得形真神似,在金华、衢州、严州(建德)、处州(丽水)一带享有盛誉。1954年9月参加浙江省首届戏曲观摩演出大会演出,获演员三等奖。

朱国梁(1903—1961)　苏剧、昆剧演员,戏剧活动家。原名朱道正,又名朱钢龙,镇海人。出身官、商之家。家境殷实,文化较高,为大学毕业生。自幼喜看新剧,深受春柳社影响,与民鸣社结交,并登场演戏,自取艺名筱燕香。民国十年(1921),父朱锦章经商破产,忧郁而亡,家庭败落,遂赴沪谋生。是年,进光裕社学唱评弹。后又随郑少赓学唱苏州滩簧。民国十四年进天韵楼班为苏州滩簧坐唱班司鼓。民国十六年离班以卖文为生。民国十八年,自组国风苏剧社。民国二十三年在上海成立苏滩歌剧研究会,任常务理事,并创办《艺

言月刊》，任主编。同年又创办“上海第一识字学校”，自任校长。与此同时，他仍经营国风苏剧社。民国二十九年后，扩充班底，在“传”字辈昆剧艺人走投无路之际，吸收王传淞、周传瑛等人入社，保存了南昆一脉。他自编剧目，将坐唱改为化妆演出，使 苏州滩簧变成苏剧。剧团亦改名为国风苏剧团，兼唱苏州滩簧、昆曲，以苏州滩簧为主，在江、浙、沪一带城乡流动演出，艰难度日。1956 年与周传瑛、王传淞等共同改编演出昆剧《十五贯》获得成功。1956 年前，一直任国风苏剧社、国风苏剧团的班长、团长；1956 年后，为浙江昆苏剧团主要演员。



朱国梁不但热爱戏曲，多才多艺，能编、演、弹、唱，话剧（文明戏）、评弹、苏州滩簧，昆曲无所不会，而且是一位思想进步的戏剧改革家和活动家。早在民国十四年“五卅惨案”时即自编自唱苏州滩簧歌颂工人运动，揭露时弊。民国十六年国风苏剧社成立后，即进行化妆演出的尝试，将典雅的“前滩”加以通俗化。民国二十九年以后，自编《狗恋爱》等说唱对丑恶现象进行讽刺揭露，并改编《翡翠园》等剧目，将苏州滩簧搬上舞台演出。中华人民共和国成立后，对《十五贯》的改编导演和演出，起过重要作用，并饰演该剧过于执一角获好评。1955 年被评为杭州市先进工作者。1957 年在浙江省第二届戏曲观摩演出大会上演出《十五贯》荣获演员一等奖。

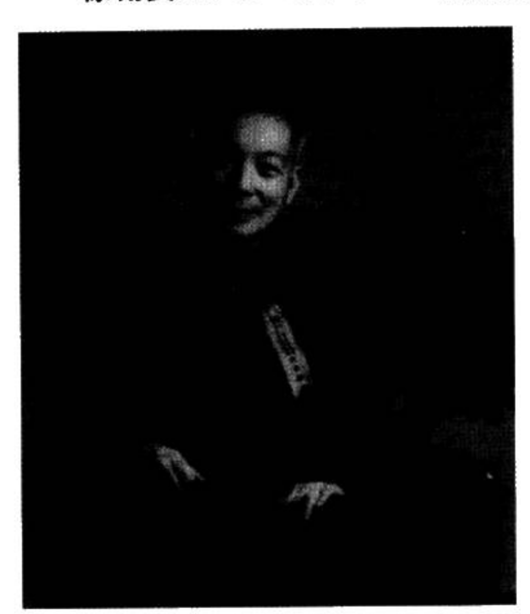
竺基焕（1903—1971）　越剧教师。绰号“羊脚骨”。嵊县金山乡后村人。少时家境贫困，酷爱戏曲，常哼唱绍调、徽戏，好翻筋斗、耍棍棒。民国二年（1913）入新大三庆班习绍剧，工二花脸。民国十九年起先后在群英舞台、大华舞台、新群英舞台任武功教师。民国二十三年创办“新新群英舞台”，亲自带班执教。他身教言传，一招一式要求甚严。先后主教了《铁公鸡》、《台州府》、《双龙会》、《盗仙草》等戏，培养了姚水娟、竺素娥、姚月明、陈彩娟、毛佩卿、魏梅照、姚宝红以及筱小卿、刘艳芳等一批知名女演员。抗日战争爆发后，返回绍兴，被邀入“惠明舞台”任教。不久，应竺素娥之请，赴沪为“派场师父”。中华人民共和国成立后，与其徒姚宝红组建联谊越剧团，自任导演。1953 年任重庆市越剧团导演，潜心向川剧学习扇子、云帚、水袖等表演艺术，并写成文字，画成图形，传授给本团演员。排戏边讲解剧本，边示范身段，并熟悉锣鼓经，深受演员欢迎。在重庆越剧团的十多年，执导了《梁祝》、《西厢记》、《红楼梦》、《屈原》、《夺印》、《朝阳沟》、《首战平型关》等七十多本戏。1971 年 12 月病逝于故乡后山村。



王梅堂（1903—1976）　诸暨乱弹正吹教师。诸暨牌头乡凤凰村人。十八岁从西路乱弹剧团老艺人百寿习艺。出师后为该团正吹。诸暨西路乱弹剧团与杭、嘉、湖一带的水

路徽班合班后，他又随洪和国学拉徽班主胡，集徽、乱音乐于一身。中华人民共和国建国初，在长春舞台任正吹。土改时回乡务农。1962年，诸暨西路乱弹剧团成立，任该团正吹兼训练班乐队的主要教师。擅长笛子及唢呐。其笛有两项绝技，一是吹笛运用唢呐换气法，使笛音绵绵不断，长久不绝；二是能用鼻孔吹笛仍使笛音清亮厚实。1963年曾为上海音乐学院民乐研究室录制了西路乱弹的音乐唱腔资料，现存上海音乐学院。

徐锡贵(1904—1977)　婺剧演员，工老生。金华人，出身于戏曲世家。父亲办过昆班，母亲办过徽班。从小耳濡目染，爱好戏曲。十八岁正式进胡新春班学戏。先后在新新舞台、金华舞台、胡鸿福、大荣春等戏班演老生。文化较高，不但能记录戏本，且能纠正戏本中的错别字和修改不合理唱词念白。解放后，积极参加戏曲改革活动。1950年8月，作为艺人代表参加华东戏曲改革工作干部会议。1951年4月，任金华专区实验剧团团长，组织排演《木兰从军》、《将相和》、《小二黑结婚》、《虎头牌》、《纸老虎》等新剧目，为婺剧的改革做出了一定的成绩。1954年浙江省首届戏曲观摩演出大会中荣获奖状。1958年10月，调任省戏校婺剧班教师。1962年6月，参与创建建德婺剧团。嗓音高亢圆润，唱腔自成一格，且能自行设计曲调，是婺剧颇有影响的老生之一。擅演《伯牙抚琴》、《宫门挂带》、《孔明拜斗》、《六郎御状》等戏。



张汝奶(1905—1943)　婺剧演员，工花旦。原名樟树奶，龙游人。小时学裁缝，十七岁进胡鸿福科班从徐福喜学花旦，先后在胡鸿福、新新舞台、金中舞台等戏班演戏。扮相俊俏，气度大方，嗓音甜润，戏路宽广，不但擅演《九龙阁》之穆桂英，《碧桃花》之洪苏秀等花旦、青衣角色，且能演《刁南楼》之刁刘氏，《寿阳关》之宋氏等近乎彩旦的泼辣角色。靠衣戏、客衣戏、时衣戏均能应付自如，文武兼优。“樟树奶花旦”一时名噪金、衢两府。民国三十二年(1943)惨遭土匪杀害，时年三十八岁。

龚祥甫(1905—1957)　苏剧、昆剧 演员。江苏无锡荡口人。幼时因家贫入道观当道童。民国十三年(1924)赴上海从张石峰学苏州滩簧。后演出于南京、云南、汉口一带。民国二十一年入朱国梁创办的国风苏剧社。民国三十一年随团在杭、嘉、湖一带演出，兼唱苏、昆。1949年以后，剧团改为国风苏昆剧团，后又更名为浙江苏昆剧团，专演昆剧，一直为该团主要昆剧演员。戏路颇广，生、旦、净、末、

丑均能胜任。且能吹、拉、弹、敲(司鼓)。嗓音虽欠洪亮,但唱腔婉转动人,小腔花而不滑,顿挫分明。能戏颇多,苏剧如:《断桥》之许仙,《扫秦》之疯僧,《貂蝉拜月》之王允,《杨雄醉归》之杨雄,《杀惜》之宋江,《窦公送子》之刘知远等;昆剧如:《骂贼》之雷海青、《闹学》之陈最良、《男监》之熊友兰等等,均颇拿手。其中尤擅《送子》与《杀惜》。饰演反面人物工于刻画内心,不脸谱化。在《疯太子》一剧中饰克劳斗一角,由于表演真实,曾使台下七八岁的孩子恨得跑上台去扯掉他的水纱网。能在台上临时编唱大段唱词,救场、垫场能力尤深,为同行所钦服。戏德高尚,任劳任怨,二十世纪五十年代与朱国梁等为挖掘、继承、发展苏剧、昆剧做出重要贡献。

姜成福(1905—1972) 婺剧琴师兼导演。江山县贺村敖里人。年幼聪慧,民国九年(1920)拜大源为师,满师后应聘入蔡庆福、大鸿福、徐德成等班为琴师。民国三十一年,日军侵入金衢,戏班解散,姜亦改行。民国三十三年在石门、和睦等地教坐唱班。1953年,在本乡业余宣传队担任琴师兼前台导演。1956年导演《三娘教子》、《提牢监斩》、《牡丹对课》等七个折子戏,受到观众的一致好评。1958年,被浙江省戏曲学校婺剧班聘为教师;1959年又受聘去安徽省徽剧团任教;1964年9月退休。他功底扎实,经验丰富,拉琴音色优美,吹笛运气自如,婺剧韵味浓郁,深受观众欢迎。他导演节奏分明,注意人物性格刻画和气氛渲染,颇能“挖”戏。尤其对《提牢监斩》一折的加工,用力甚多,成为精彩的保留剧目。



盛元清(1905—1978) 金华昆剧演员。工丑。绰号“小麻痢”。金华县浬浦乡杨里村人。家贫,小时放牛,学过篾匠。十三岁入金联玉昆班坐科学艺。民国十年(1921)金联玉散班,他搭班于蒋春聚、王金玉、徐春聚、叶联玉、何金玉等昆班演戏。1951年何金玉散班后,定居于遂昌,以贩菜度日。1956年6月应宣平县昆剧团之邀重返舞台。早年闻名于金华、衢州、丽水一带,擅演《渔家乐》中万家春、《十五贯》中娄阿鼠、《打郎屠》中鲍七婆等角色。其表演艺术上颇有特色,以《渔家乐·刺梁》中万家春,最为精彩。万与邬飞霞一起逃奔时,先将跌倒的邬扶起,二人手臂相扣,作“正踮步”原地三百六十度旋转,从慢到快,以示加速逃奔,最后精疲力竭,邬“点地翻身跌坐”落地,万摇摇欲倒,作“风车”身段以示挣扎前进,然后双脚向前蹦起,双手紧靠大腿,面朝上,背向下,全身笔直向前蹿去,作“蹿僵尸”跌落。至此观众每每惊呆,然后彩声爆起。因功底扎实,六十岁时,“蹿僵尸”一技尚能蹦起一米高,蹿出一米三十公分左右,全身同时落地。他的几代学生欲继其艺,无有成功者,终成绝响。1969年在“文化大革命”中被迫回乡务农,1978年病死遂昌。



陈集云(1905—1982)　婺剧乐师。衢州坎下村人。幼时随母行乞,九岁替人牧牛。十六岁入衢州陈庆福班,拜长庚习正吹,并私淑鼓师叶阿炳。学艺刻苦,记忆力强,除"正吹"外,鼓板、副吹、小锣、三弦均能胜任。为人耿直,性格内向,不善辞令,同行有求于他时,皆诚心帮助,因而赢得大家的敬重。中华人民共和国成立后,先后为浙江婺剧实验剧团、浙江婺剧团的老乐师。1958年调省戏校任婺剧班音乐教师,曾为《秦香莲》一剧作曲。1962年,任建德婺剧团团委,1966年退休。



刘　涛(1905—1972)　戏曲作家、导演。上虞县百官镇人。民国二十三年(1934)应邀担任宁波天然舞台编导,为徐玉兰班编排了《黄金与美人》、《弃官迎亲记》、《枯木垂青》、《暴雨梨花》、《孤鸿泪》、《女钦差》、《描金凤》等剧目,使宁波越坛首次上演固定的文学脚本,结束了单演路头戏的历史。以《黄金与美人》的影响为大。二十世纪三十年代后期进入上海越剧界。民国三十七年返甬,再度担任天然舞台编导,为金香琴、毛佩卿为首的班子编排《好花结好果》、《凤去楼空》、《梅雪争春》、《泣残红》、《佳偶天成》、《夜鸿孤啼》、《黄金梦》、《势利家庭》、《外强中干》、《汉宫潮》、《鹤顶红》等剧目。其中《小妹妹临终》一剧中"临终"一段成为早期傅(全香)派唱腔代表作之一。中华人民共和国成立后,先后担任佩卿姐妹剧团和宁波市越剧团编导,编排了《林冲夜奔》、《尖嘴姑娘》、《农家子》、《生死同心》、《六宫粉黛》、《意外缘》、《风尘三侠》、《割爱》、《河山垂老》、《虚荣误》、《嫦娥奔月》、《花朝春》、《西施与范蠡》、《金印记》、《蟠龙镯》等剧目。其中《六宫粉黛》为上海玉兰剧团等所移植,一度成立了沪、杭越剧界竞演的剧目。《金印记》在宁波市首届戏曲观摩会演获剧本奖。刘涛编排的剧作,题材宽广,风格各异,既有爱情戏、家庭伦理戏,又有讽刺剧;既有喜剧,也有悲剧和正剧,深受观众欢迎。



筱玲珑(1906—1963)　绍剧演员。工花旦。本名陈元相,绍兴人。出身于戏曲世家,父陈五六系绍剧老旦,谢世甚早。筱玲珑十一岁进庆华台学艺,先后从师"多脚小生"、东林倌、方玉倌等名伶。十四岁投双鱼新吉庆班正式演花旦。初次登台,即崭露头角,一次庙会饰演《龙凤锁》中的金凤,深受观众好评,赠其"小巧玲珑"匾额一块,遂以"筱玲珑"为艺名。《龙凤锁》是其拿手戏,每到一地,观众必点演,故演技日精,有"活金凤"之誉。其中"哭箱诉舅"一

折，尤为精彩。他嗓音并不洪亮，但运用得当，在吸收前辈男旦的唱腔基础上，结合自己的嗓音特点，创造出“正宫弦下腔”，低沉迂回，委婉悦耳，深受欢迎。民国二十六年(1937)日军侵华，他毅然弃文经商，养须蓄发，在上海河南北路开设“陈公道”小烟纸店谋生。后经多方动员，于二十世纪四十年代初，重返剧坛，在老闸戏院和筱昌顺领衔主演了《苦命女》、《桃花恨》等剧，轰动一时，观众誉其为“绍兴梅兰芳”。尔后，又在天香戏院主演连台本戏《龙凤锁》。他在艺术上锐意改革，先从音乐唱腔入手，演出中增加色彩乐器，提出以碗胡为主奏，使 音色柔和协调。1951 年入新民绍剧团任主要演员。1953 年调绍剧第一期训练班任教师，同年被选为绍兴县人民代表。1957 年继任训练班教师。1960 年受聘上海越剧院学馆任教。执教中，呕心沥血，培养了一批优秀旦行演员。1963 年病逝。

毛崇旺(1906—1968)　　婺剧乐师。江山县淤头人。幼年在石门村坐唱班中学唱。后任木偶班乐队。又随婺剧鼓师叶阿炳习艺，任大鸿福徽班正吹。继又求教过正吹大源，先后在蔡庆福、大荣春、胡鸿福等搭班。1951 年 5 月随同叶阿炳进金华专区婺剧实验剧团任正吹。擅长小胡琴(小徽胡)，弓法文雅，音乐柔和，字音清晰，韵味醇厚，被公认为徽班中的徽胡高手。他吹的“直风”(即大小唢呐)，曲谱字音比别人用得少，听起来却大派、清楚、圆润、洪亮。亦会打鼓板。对学生要求严格，弓法、指法一丝不苟。弟子丁葆书、陈银奎、方康民等均继承他的拉法。1960 年，被聘为省艺术学校婺剧班教师。1962 年 6 月回金华县婺剧团。

董每戡(1907—1980)　　戏曲理论家。原名国清，又名华。永嘉县人。民国十五年(1926)毕业于上海大学。民国十六年蒋介石“四・一二”大屠杀后，遭通缉。民国十七年秋，赴日本大学研究院攻读，民国十八年底回国。民国十九年在上海加入“左翼作家联盟”和“左翼戏剧家联盟”，并在“剧联”理论组工作，翻译介绍了一批外国影剧理论著作，编为《电影戏剧理论丛书》出版。以后，又在南海剧社，无名剧人剧社和上海业余剧人协会任导演。“八・一三”以后，在长沙任一致剧社社长和导演。不久，应田汉之邀到国民政府军事委员会三厅六处戏剧科工作，曾对湖南花鼓戏进行过改造。从民国二十八年起，先后在国民政府神鹰剧团和贵州省教育厅戏剧施教队任编导，作有《保卫领空》等抗战剧。民国三十二年秋，到东北大学任教，从此，转向了中国戏曲史的教学与研究。他将这个时期所撰的《说“傀儡”》、《说“角抵”、“奇戏”》、《说“丑”、“相声”》等五篇论文，于 1949 年汇集出版，是为《说剧》的第一个版本。抗日战争胜利后，先后在金陵女子文理学院、上海戏剧专科学校、大夏大学等校任教授。著有《中国戏剧简史》、《西洋戏剧简史》。中华人民共和国成立后，在湖南、广东参加戏曲改革工作。1951 年著有《戏剧的欣赏和创作》。1953 年到中山大学任教，开设“中国戏剧史”课。1956 年夏，参加在北京召开的《琵琶记》讨论会，会后撰写了



《琵琶记简论》一书出版。在中山大学期间，还为《说剧》增写了四篇论文。因错划为“右派”从1958年起，困居长沙。虽处逆境，仍潜心著述。先后撰写了《中国戏剧发展史》、《李笠翁曲话论释》、《明清传奇选论》(以上三书均在“文化大革命”中遭劫)，《五大名剧论》等专著，并为《说剧》增写了二十一篇文章。1979年5月，回到中山大学，虽年事已高，仍满怀壮志，取“余悸余生贾余勇”之意，将居室命名为“三余斋”，以表其殚精竭虑之志。同年11月，出席了在北京召开的全国第四次文代会。为《中国大百科全书》“戏剧卷”编委。1980年2月13日病逝于广州。

唐远凡(1908—1975)　戏曲作家。原籍武义，迁居上海。民国二十年(1931)毕业于复旦大学。早年从事话剧的演出与创作活动。民国十六年至二十八年间，参加过洪深、马彦祥、于伶等组织的业余话剧社，积极投入抗日救亡演出活动。1955年任金华市越剧团编导，先后改编了大型传统戏《孟丽君》、历史剧《蔡文姬》(据郭沫若的同名话剧改编)、神话剧《火中莲》等。其中《孟丽君》一剧，1956年获金华专区戏曲会演剧本一等奖与演出奖；1957年获浙江省首届戏曲观摩演出大会剧本三等奖，并由东海文艺出版社出版。1957年4月27日，该剧演于杭州新中国剧院，周恩来总理观看了演出，并接见了全团演职员，同他们亲切交谈了一个多小时，还与唐远凡合影留念。1957年“反右派”时，内定为“右派边缘”，降薪并下放长山农场。1959年调回金华艺术剧院创作组。1962年调市婺剧团，与萧志岩、李骅等合作整理改编了《金冠记》及现代戏《龙腾虎跃》。“文化大革命”中遭受残酷的折磨，以致右眼失明。1975年5月病逝于上海。

周传铮(1909—1976)　昆剧演员。原名周根生，苏州人。民国十年(1921)入苏州昆剧传习所，先从师吴易生习老生，后从沈斌泉学净，兼白面。出科后，巡演于上海、苏州、南京、杭州等地。民国十九年后随新乐府班(后改仙霓社)在上海笑舞台、新世界等处演出。民国三十年，仙霓社解散，在上海、嘉定以拍曲、教戏为生。1951年进国风苏昆剧团(后改为浙江昆剧团)为主要演员。嗓音洪亮，咬字清楚，喷口有力，做工细腻，善于刻画各种下层人物，如《荆钗记·男舟》中的邓当书，《白兔记·密誓》中的道士，《绣襦记·教歌》中的扬州阿二，《鲛绡记·写状》中的刘金玉、《张三借靴》中的小虎等，尤以《十五贯》之尤葫芦著称。尤葫芦戏虽不多，但演来层次分明，每个细节均交代得清清楚楚，生动地刻画了他多侧面的人物性格，特别是在没大没小地与非亲生女儿的玩笑中，透露了尤的乐观善良以及亲密的父女关系，赢得了行家“演如其人，真如其人”的赞誉，此后无出其右者。能戏近百折，吹笛谱曲亦得心应手，新编《十五贯》之曲谱，即他与笛师李荣圻合作谱写的。



筱芳锦(1910—1973)　绍剧演员，工老生。原名陈灿齐，字彩亭，绍兴皋埠唐家溇人。父陈阿根，系绍兴乱弹班后场。民国十年(1921)拜舅父林芳锦(绍兴乱弹老生)为师，刻苦好学，废寝忘食，寒暑不辍。十九岁时，终于练就了一副假嗓，自成一体。四年后，舅父林芳锦去世，遂以筱芳锦为艺名。以演包公、关公、济公冠绝一时，有"三公老生"之誉。无论蟒、靠、"滑白"戏皆属当行。在《紫金鞭·王家庄》一折中，借助纸扇表演，将"绍兴师爷"形象创造性地融入包公一角之中，别具一格。在《水淹七军》中，饰关公，高靴圆场，行不动蟒，步快如风，观众赞不绝口。还擅演"滑白戏"。曾演连台本戏《济公》二十多本，用绍兴方言表白，将济公的性格刻画得风趣、诙谐，连场爆满，誉满上海、苏州等地。1961年，浙江绍剧团上京汇报演出，他演出《散潼关》一剧，得到了戏曲专家的好评。在现代剧《血泪荡》中饰任老爹，《红灯记》中饰鸠山，《奇袭白虎团》中饰政委，亦颇有声誉。曾任浙江省第二、三届人民代表，同心绍剧团团长，艺术委员会主任。1957年荣获浙江省第二届戏曲观摩演出大会演员一等奖。



李朝梭(1910—1975)　婺剧演员，工老生。永康县峡源村人。早年丧父，家境清贫。十一岁入新金台科班(俗称"小人班")，拜夏老三习老生。十二岁出科登台，以其嗓音洪亮，扮相俊美，表演细腻而赢得观众喜爱。曾先后搭仲华、宏广、缙东、永康、浙东等徽班演出。民国二十九年(1938)，金华"新新舞台"特邀他演《空城计》，以细腻动人的表情，浑厚圆润的嗓音，成功地塑造了孔明的形象，声名大振。不久，胡鸿福班重金聘他搭班演出。在五十多年的舞台生涯中，塑造了许多鲜明的人物形象，如《太白醉酒》中的李太白、《孔明拜斗》中的孔明、《六部大审》中的闵觉、《阳河摘印》中的薛猛、《击鼓骂曹》中的祢衡、《法门寺》中的赵廉、《打金枝》中的李豫等。中华人民共和国成立后，在浙江婺剧团演老生。1954年，在浙江省首届戏曲观摩演出大会、华东戏曲观摩演出大会上均获演员三等奖。1957年，在浙江省第二届戏曲观摩演出大会上获二等奖。1960年被推选为金华市人民代表。

刘筱艳(1911—1947)　京剧女演员，工旦脚。温州市人。出身织履家庭，年未及笄，便去上海拜名旦张文艳为师。因聪慧过人，勤学不倦，深得其师怜爱。满师后，献艺于江浙诸大城市，取艺名为刘筱艳。民国二十二年(1933)冬，应聘至温，演出于温州大戏院、咏霓舞台等剧场，挂头牌旦脚。民国二十五年回上海，与张翼鹏、陈鹤峰等合作演出《投军别窑》、《西游记》诸戏。筱艳扮相娟秀，唱做细腻传神，《御碑亭》剧中饰孟月华，演至归宁回来途中遇雨一段戏，以两次滑倒爬起和一次将要滑倒又勉强站起的身段，以示焦急、艰难之情状，动作优美而传神，人称"两跤半"。此外，她演张文艳传授的《天女散花》，梳古装发，舞红绸，耍花篮，载歌载舞，尽得"梅(兰芳)派"之风采。抗日战争期间，由上海辗转赴内地，与一皖籍医生结为伉俪。民国三十六年，贫病交加，逝于安徽屯溪。

庄碎坤(1911—1963)　和剧演员。福建省福鼎县云岭乡人。十二岁离家,入平阳县京班习花旦,因扮相好,嗓音响亮,受到观众好评。以后即在班京(莲花班)与和调班等农村班社演出。民国三十六年(1947)进平阳新明星和调班。扮演《断桥》中青蛇,模仿蛇行,创"蛇步"表演身段。后改演老生、老旦,扮演《南天门》的曹奴、《天水关》的孔明、《黄鹤楼》的刘备等,俱性格各异形象鲜明。1951年,任平阳县人民和剧团团长,和陈美娟搭档演出。所演《梨花斩子》中薛丁山、《双金印》中徐青等,均博得观众好评。《梨花斩子》于1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会,获演员二等奖。晚年,边演出,边致力培养青年演员,和剧老生章小德、赵关兴、薛青弟等,都出自他的门下。

筱昌顺(1911—1970)　绍剧演员。本名彭运生,绍兴人。出身戏曲世家,从小即学吹、唱。十八岁投"桂生舞台"学戏,效法绍剧老生吴昌顺,取艺名筱昌顺。工老生、老旦。时地方流行《目连救母》一剧,筱在剧中饰刘氏一角,因"滑油山"一折演得悲怆动人而远近闻名。二十世纪四十年代初,受聘赴沪入"同春舞台"与筱玲珑等合演新戏《桃花恨》、《苦命女》等剧,轰动一时。在唱腔上有较高的造诣,嗓音虽不洪亮,但善运气润腔,以低音起唱,高音收腔,悠扬婉转,韵味淳厚。中年倒嗓后运用真假嗓结合,高低过度不露痕迹,字正腔圆,形成独特之流派,为后人效法。1949年后,艺术上更加成熟,先后在1954年浙江省第一届戏曲观摩演出大会、华东戏曲观摩演出大会及1957年浙江省第二届戏曲观摩演出大会中获演员一等奖。1960年又在电影《孙悟空三打白骨精》中成功的塑造了唐僧形象。另在《百岁挂帅》中饰佘太君,《血泪荡》中饰王二九等角,都演得生动逼真。1954年起,任浙江绍剧团副团长和艺术委员会主任。1962年被选为绍兴县人民代表。"文化大革命"中,身心倍受摧残,1970年忧郁而亡。

邢胜奎(1911—1980)　越剧导演。原名邢汝忠,嵊县长乐人。出身戏剧世家,父邢洪培系木偶艺人兼坐唱班教师。邢胜奎十二岁随父搭"丹桂舞台"(木偶班)学艺,配唱徽戏,后离木偶班。民国十六年(1927)至二十二年,先后搭三新大连升、文武紫云等徽班唱老生。民国二十三年,因倒嗓改入女子越剧班,先后在天华舞台、日月高升、中央舞台等班任基本功训练师傅。自民国二十八年始加入越民舞台任排戏师傅八年余,开始了导演生涯。越民舞台后更名为七七剧社、七七剧团、五联剧团,邢曾任副社长、副经理等职。后又任月峰舞台、南星剧团导演。抗日战争期间,除排练传统戏外,还排演了《擂鼓战金山》、《岳飞抗金》、《西施》等爱国剧目,在丽水、遂昌、青田、桐庐、富阳一带颇有影响。1953年任台州越剧团副团长后,渐渐形成了自己的导演风格。1955年,调入同春绍剧团。1957年于浙江省第二届戏曲观摩演出大会中,他与七龄童合作执导的《孙悟空三打白骨精》和《龙虎斗》分别获导演一、二等奖,《香罗带》获导演二等奖,与顾锡东等人合作改编的越剧



《双狮图》获剧本三等奖。曾被选为嵊县人民代表、台州人民代表、绍兴县政协委员。1980年5月病逝。

赵瑞花(1912—1982)　越剧女演员。工旦脚。嵊县人。幼时家贫，十一岁入施家岙第一女子越剧科班，受业于金荣水。学艺刻苦，为练眼功，晚上，师傅手里常亮着一支香火，要她双眼随着香火上下左右，或快或慢地转动，还叫人用筷子在她眼边转，终于练就一双"活眼"，行家称她"眼睛也会说话"。不到二年，技艺大进。满科后，即为头肩小旦。好与同行商磋技艺，博采众长。在宁波、杭州、上海等处演出时，稍有空隙便观摩梅兰芳、程砚秋等名家演出，吸收京剧的长处，融合到自己的表演中去。戏路宽广，能兼唱文武旦。在《阴阳河》中饰李桂莲挑水一场，穿着厚底彩鞋飞快能跑十几个圆场。《叶香盗印》、《孟丽君》等均为其拿手剧目。在越剧唱腔进入〔四工调〕时期，她把嵊县"啊罗罗"等民间小调糅合到越剧唱腔中，使之别有韵味。与施银花、王杏花合称越剧"三花"，蜚声江南。二十世纪四十年代曾带团往江西、福建山区演出。中华人民共和国成立后，应徐天红之邀，至上海"振奋越剧团"任主要演员。1958年被聘入浙江戏曲学校任教。退休回家后热心辅导业余剧团，受到家乡人民的赞扬。1982年6月病逝故乡。



杨筱楼(1913—1977)　湖剧演员。原名周敏嘉，乳名阿金，曾用艺名周菊花。德清县士林乡人。出身贫寒，自幼嗜好滩簧。十五岁时，湖州滩簧艺人叶久林前来传艺，他每日立窗外窃听暗习，风雪无阻。叶为其"立雪程门"精神所动，遂收为徒，专习旦行。十六岁扮演《小寡妇粜米》中的小寡妇一角，嗓音柔婉，扮相俊俏，眉眼传情，几可乱真，观众昵称"寡妇阿金"。民国二十四年(1935)入明裕社，在湖州长乐戏馆演出《双蝴蝶》，时湖书著名女演员杨筱靓观其演出，为其技艺所折服，倾心相爱，不久入赘为婿，易姓为杨，取名敏嘉。翌年秋参加杭剧"四喜舞台"演出《双落发》，扮演娇娥，大胆吸收和运用京剧武旦的跌扑技巧，抒发娇娥悲切怨恨的情感，赢得观众普遍赞誉。后拜杭剧名老生朱少楼为师，易名杨筱楼，一度专工老生。由于他博采京、杭、越剧之长，生、旦、丑行俱谙，成为湖剧早期的著名演员。拿手戏有《拔兰花》、《卖草囤》等。在《卖草囤》中，他一口气能说上半个小时的"道子赋"，数上几十个码头，把从太湖、洞庭湖到金陵各码头的特色都说出来，无人能及。他表演风格细腻文雅，白口诙谐而不落俗，对湖剧表演的创新和发展，有过一定的贡献。1950年任德清县戏曲改进协会副主任。1953年组建德清县新力越剧团。1958年组建德清县湖剧团，并任团长。1977年8月病逝于德清。



胡家良(1915—1960)　姚剧演员，工丑脚。余姚坎墩(现属慈溪县)人。年轻时曾学

习制作棕棚手艺，能操二胡。后拜孔春扬为师，学唱余姚滩簧。擅演草花(丑)，表演风趣，白口清楚，以“九调十三腔”闻名四乡。擅演剧目有《卖草囤》、《卖小糖》等。1953年，曾作为余姚代表参加省农村业余剧团学习班，带回许多小戏资料，同黄承炳一起组织“余姚滩簧小组”，在余姚城关等地演出，引起文化部门重视，后帮助他们建立专业剧团。建团以后，曾扮演《半夜鸡叫》的周剥皮，《漳河湾》的常德忠、《祝福》的鲁四老爷等。《半夜鸡叫》于1957年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获演员二等奖。

叶桂春(1915—1974)　杭剧演员。原名叶志定，奉化人。出身于手工业家庭，父亲早亡，家境贫苦。十六岁在宁波民众教育馆学话剧，后到文明戏班拜范金甫为师。民国三十六年(1947)入宁波胜利杭剧团，1950年任该团团长。他天资聪敏，善于学习，能博采众长，为己所用。曾将京剧“麒派”做工融入杭剧中，既丰富了表演，又不失杭剧的特色；在唱腔上，他创造了如唱似念的〔跳回板〕，不用琴弦伴奏，听来活泼清新，自然亲切。戏路很广，能演小生、老生、红脸、黑头。所演杨乃武、越匡胤、包公等角都很出色。1956年在浙江省第二届戏曲观摩演出大会上，扮演《顾鼎臣》中的昆山县令，荣获二等奖。1967年秋，杭剧团和越剧团合并，他离团改说评话。“文化大革命”期间被下放到丘隘农场劳动，1974年病故。

俞德丰(1915—1976)　剧团团长。原名俞元亮。新昌城关镇人。曾任中小学教员。参与组织国防剧社，从事抗日救亡宣传活动。1940年加入中国共产党。1942年参加新四军浙东纵队，历任政治指导员、文化科长、文工团团长、志原军《战士读物》副总编等职。曾与人合编京剧《窃符救赵》。1957年转业，任浙江越剧二团党支部书记兼团长。为男女合演的浙江越剧二团的开创者之一。他为该团制订了“立足越剧传统，实验男女合演，反映现实生活，提高演唱水平，更好地为工农兵，为社会主义服务”的办团方针，并采取了一系列具体措施，予以贯彻实行。如在剧目选择上，提出“冷近远热，阳刚阴柔”；在舞美设计、制作方面，提出“城乡兼顾、软硬结合；大小兼宜、软小为主；软幻结合、以幻为主”的原则；在唱腔上号召“唱做结合、以唱为主”；对发掘培养人材，采取“全面使用、重点拔尖”；对演出提出“奋斗十年，跑遍全省”。为了演好现代戏，非常重视深入生活，并身体力行。1958年，身背背包，率领全团，步行下乡。曾乘渔船，飘公海，体验捕鱼生活。遇六级风浪，船破网沉，险遭罹难而不顾。生活朴素，关心同志、虚心学习，善于做思想政治工作，能发挥各人的长处，致使全团团结友爱，成绩显著。在他领导期间，上演现代戏《金沙江畔》、《党员登记表》、《血榜记》及古装戏《雏凤凌空》、《赵氏孤儿》、《云中落绣鞋》等一批好戏，剧团连续评为省及全国先进集体，他本人也被评为全省宣传系统先进工作者，并出席群英会。1964年，调任浙江省文联副主席、党组副书记。“文化大革命”期间被打成“反革命”，1976年含冤病逝。





南式仁(1915—1978)　越剧舞美设计兼绘景。乐清人。出身于民间泥塑艺人世家。四岁丧父,仅读过小学一年。十四岁从叔父学艺三年,十六岁即外出谋生,在温州等地从事玻璃、装奁、花伞绘画技艺、祠堂庙宇彩绘天花板、塑佛像以及纸扎、彩灯装点等业。历二十五年成为著名的民间雕塑、彩绘专家。1955年,经浙江省文化局推荐,进入中央美术学院华东分院(今浙江美术学院)民间美术研究组,专攻雕塑。1956年夏调入浙江越剧团任舞美设计。1957年分团后,分配在浙江越剧二团。他设计的布景,富于民间艺术的装饰性和观赏性,无论在古装戏中的宫闱轩宇、亭榭楼台、屏风画栏或现代戏中的山田水屋、花草林木,均透视正确,层次分明,立体感强,色彩对比鲜明,富丽中不失典雅,写实中绝无匠气。代表作有《五姑娘》、《女驸马》、《金沙江畔》、《斗诗亭》、《南海长城》、《智擒座山雕》等。此外,对舞台脸谱、古人服饰、兵器造型、民俗图案、亦无不谙熟。业余时间从事泥塑创作,所作《武松·打虎》、《武松·鸳鸯楼》、《武松·飞云浦》、《盖叫天武松艺术形象》等,皆为佳品,曾收入二十世纪六十年代出版的《浙江民间艺术》等书中。1958年底至1959年初,接受研究试用天幕投影幻灯的探索性任务,与团内负责灯光的同志合作,夜以继日,呕心测试。以手指、手掌、刮刀、毛笔、棉花等作画,将彩色油墨涂、抹、刮、点、描于玻璃上,绘制景物图象,历经半年,终于获得成功。1959年夏在全省被广泛使用,为提高舞台上景物造型的艺术效果做出了重要的贡献。

伊　兵(1916—1968)　戏曲理论家、戏曲作家。原名周纪纲,周丹虹,嵊县人。肄业于杭州安定中学。从小喜爱文学,民国二十五年(1936)主编《嵊新民报·焰影》周刊。次年加入中国共产党,在嵊县组织剧团,出版刊物,从事救亡活动。民国二十七年初去浙南粟裕领导的闽浙边抗日救亡干部学校受训,后被派往浙江省三区战地政工队任党支部书记,主编《第一线》半月刊。后调皖南新四军,任江北游击纵队服务团副团长。"皖南事变"脱险后,辗转进入四明山革命根据地,先后担任浙东纵队后方医院主任、《战斗报》总编辑。民国三十二年任四明山浙东行政公署社会教育工作队指导员,创作了《血钟记》、《桥头烽火》、《龙溪风云》、《大义灭亲》等反映浙东革命斗争生活的越剧现代戏,试行男女合演。抗日胜利后,随部队北撤进入山东。民国三十五年任山东《大众日报》战地特派记者。次年调东北根据地,任《安东大众》编辑部主任。1949年5月,参加了上海的接管工作,任上海市军事管制委员会文艺处剧艺室主任,创办了上海市地方戏剧研究班,任班主任,积极培养戏改干部。后又建立华东实验越剧团,进行越剧改革。1950年任华东军政委员会文化部戏曲改进处副处长,兼《戏曲报》主编。其间写了许多戏剧评论,对戏改工作起了促进作用。1953



年4月任华东戏曲研究院秘书长，组织专家调查华东地区剧种和剧目，出版《华东戏曲剧种介绍》、《华东地方戏曲丛刊》等三十余集，并领导了对越剧传统剧目《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《白蛇传》等的改革。1955年4月，调任中国戏剧家协会副秘书长、党组成员，兼《戏剧报》主编、书记处书记等职。其间，曾率上海京剧院访问苏联。1963年2月，调任文学艺术工作者联合会江苏省分会副主席。1968年"文化大革命"中被迫害而死，葬于南京雨花台。主要著作有戏剧论文集《在戏剧战线上》、《现实与理想》；越剧现代戏《游击队的母亲》、《秋瑾》、《桥头烽火》、《血钟记》、《龙溪风云》等；长诗《太阳颂》，以及散见于各报刊的剧评五十余篇。

姚水娟(1916—1977)　越剧女演员，工旦脚。嵊县东乡后山人。小名大囡，学名文贤。民国十九年(1930)进嵊县白佛堂群英舞台科班，从师竺泉焕(姚毛头)，初学生行，后改旦，得金荣水传授彩衣戏。民国二十一年转入越新舞台，与师妹竺素娥搭档，在浙江农村及绍兴、宁波、温州、金华、杭州等地演出，以《倪凤扇茶》等剧驰名，有"三花(施银花、王杏花、赵瑞花)不如一娟"之誉。抗日战争后，于1938年1月首率"越升舞台"进上海，与李艳芳搭档演出，大受欢迎，连演连满。同年8月起，改称"越吟舞台"，首设专业编剧，编演了《花木兰》、《西施与范蠡》、《冯小青》、《泪洒相思地》等新戏，并对舞台艺术作了某些改革，引起轰动，被观众评选为"越剧皇后"。此后到1945年为止，一直在上海演出。1946年秋结婚以后息影舞台，定居杭州。1950年复出，参加浙江省文工团越剧队(浙江越剧团前身)，积极进行越剧男女合演和现代戏的实验，任浙江省人民代表、省政协委员和中国剧协浙江分会副主席等职。1957年错划为"右派"，后一直在浙江艺术学校担任教学工作。"文化大革命"中遭迫害，1977年患癌病逝于杭州。



姚水娟吐字稳实清晰，行腔纯朴委婉，表演真实细腻，身段优雅自然。她戏路宽广，能兼演巾生、武生、彩旦等，古装戏、现代戏无所不能。擅演剧目有《盘夫索夫》、《碧玉簪》、《拾玉镯》、《玉蜻蜓》、《文武香球》、《泪洒相思地》等。1954年在浙江省和华东地区两次戏曲观摩演出中，所演《盘夫》均获表演一等奖。1962年上海拍摄越剧电影《碧玉簪》，被特邀出演李夫人，受到高度赞誉。

贾灵凤(1917—1956)　越剧女演员。原名裘彩贞。嵊县崇仁镇人。民国十九年(1930)进高升舞台学艺，工丑。民国二十二年满师后与筱丹桂、施银花合作演出于嵊县、绍兴、宁波、杭州。民国二十二年曾随高升舞台进上海演出。"高升"解散后，先参加丹桂剧团，后转玉兰剧团，直至中华人民共和国建立。她学艺刻苦，才智聪颖，擅演长衫丑。双手动作以右手为主，左手垂直，微微摆动；台步



缓踱，一步一蹲，极富特色。表演不卖弄噱头，不矫揉造作，不瘟不火，风趣幽默。糅小生之儒雅于丑行表演，丑而不俗，丑中有美，恰到好处。她扮演的《仁义缘》周惠吉、《刁刘氏》王文，尤为出色，蜚声越剧界。她戏路宽，老生、老旦、小生皆能。绍剧、京剧亦曾涉足。是越剧界享有盛名的名丑，与施银花、筱丹桂齐名。丽歌唱片公司曾灌制了她演唱的《刁刘氏》王文与《西厢记》崔夫人的唱段。1954 年，一日饰演《陆文龙》中之陆登，因心脏病加重而病倒，卧床两年后，于 1956 年在沪故世。

陆　声(1918—1969)　甬剧导演。上虞县人。青少年时代在上海求学，爱好戏剧。



抗日战争爆发后，至宁波参加抗日演剧活动。宁波沦陷后随演剧队辗转于江西上饶一带。抗日胜利后回甬，与徐季子等人组织业余话剧团，任导演。中华人民共和国成立后，在宁波中心文化馆工作。1953 年到宁波甬剧团任业务辅导员兼导演。1956 年起任导演，直至 1969 年病逝。曾导演过大、小六十余部戏。其中《两兄弟》于 1954 年华东区戏曲观摩演出大会上获导演奖。《姑娘从此不平静》于 1957 年参加浙江省第二届戏曲观摩演出大会，获导演二等奖。另有《王鲲》、《亮眼哥》、《姜喜喜》等剧也得到专家和观众的好评。他一向支持上演现代戏，移植改编的现代剧有《小二黑结婚》、《罗汉钱》、《刘胡兰》、《金达莱》、《红岩》等。

王湘芝(1919—1967)　越剧女演员。原名王香芝。嵊县人。民国二十四年(1935)入锦花舞台拜张云标为师，先学小旦，后改小丑，又改小生、兼饰小丑。民国二十五年入龙凤高升舞台，演出于杭州、温州。二十世纪四十年代初，参加同化舞台在黄岩路桥一带演出。民国三十三年至 1946 年，自组湘芝舞台，流动于温州、杭州、宁波一带。后一度在上海与徐玉兰、屠笑飞等搭档演出，因业务不振，又回温州。1950 年，入温州市越剧团。1956 年前后任该团副团长。她戏路广，擅长小生兼演旦、净、末、丑诸行。善用眼神表达人物的情感。《玉蜻蜓》是她拿手戏之一，其



中申贵升临终时“抲灯花”一段表演精彩绝妙；她边唱〔弦下调〕，边用双手把灯花抲灭，忽儿双掌分开，灯花复燃，如此开合多次，表达了贵升弥留之际挣扎求生的欲望；在《闯宫》中饰陈世美，演到陈世美狠心弃子时，她双臂卷袖往后一背，浑身震颤，头上驸马盔额珠“哗哗”作响，常使观众叫绝。她还能演现代戏，曾饰《雷雨》中的周萍，较好地刻画了人物彷徨、悔恨乃至绝望的心理状态。1954 年和 1957 年与黄湘娟等合作，携《闯宫》参加浙江省首届、二届戏曲观摩演出大会，先后获三等和二等演员奖。1967 年 4 月，病逝于嵊县。

王兰香(1919—1976)　温州乱弹班女演员。瑞安人。小名阿香。十五岁入润玉班学戏，拜翁凤渺为师。开蒙戏是《大登殿》之薛平贵，因扮相俊秀，嗓音清亮而获好评。戏路较宽，以生旦兼长，其他行当亦有特色，如《黄金塔》之哪吒，《珍珠塔》之方卿，《碧玉簪》之李秀英，《鸳鸯带》之黄翠英和黄母(老旦)。尤其在《前岳传·浮缸》中饰岳母，单人表演，舞姿优美，唱腔有浓郁的地方风味，活现岳母抱子坐缸，在洪水中飘浮的情景。尚能演京剧，1943年曾在福建泉州一京剧班里演小生。后仍返回温州入新润玉乱弹班。1955年，温州市胜利乱弹剧团演出方言剧《两兄弟》，她扮有财妻，一段滩簧获满堂掌声。在《阳河摘印》中，她扮马氏，演来气势磅礴，唱腔悲愤凄切，更是脍炙人口。晚年演《唐知县审诰命》中的诰命夫人，泼辣而不失身份。1954年获浙江省首届戏曲观摩演出大会演员奖。曾为温州市第二届政协委员。



筱丹桂(1920—1947)　越剧女演员，工旦。嵊县长乐人。原名钱春韵，又名钱春凤。出身贫寒，幼年丧父，八岁当童养媳。后被祖母领回，在义学传壁小学读了两年书，即辍学。十岁进崇仁镇高升舞台科班习艺，拜喻传海为师，先学老生，后改花旦。她天赋聪颖，扮相秀丽，学艺刻苦，为科班尖子，出科后，即挂头牌花旦，与同科小生张湘卿等随高升舞台在绍兴、宁波、杭州一带演出，以《文武香球》之侯月英、《后硃砂》之曹翠娥，《白水滩》之徐凤珠、《泗州城》之水母、《贵妃醉酒》之杨玉环、《华丽缘》之孟丽君、《沉香扇》之蔡兰英、《碧玉簪》之李秀英等，为观众所倾倒。尤其是饰孟丽君一角，穿女装，妩媚娴静，娇态万种；乔扮男装，则英俊潇洒，倜傥风流。其间曾入上海作短期公演。民国二十七年(1938)，自组丹桂剧团再次赴上海演出，成为上海的坐城班。其间亦常赴宁波、杭州等地演出。她嗓音清亮明丽，唱腔韵味淳厚，吐字清晰严谨，表演真切感人，后又吸收融化施银花的唱腔，形成了柔中含刚、活泼轻快、流畅自然的演唱风格。在表演上，更注意人物性格和内在感情的变化，做到眉目传情，形神兼备，因而更具有艺术魅力。在这段时期，她擅演的剧目还有《龙凤锁》、《玉蜻蜓》、《倭袍》、《十美图》、《西厢记》、《阴阳河》、《马寡妇开店》以及新戏《山河恋》等。一时间，被誉为“越剧皇后”、“艳情花旦”，甚至有“三花不如一娟，一娟不如一桂”之说。民国三十六年，遭流氓、戏霸张春帆迫害，自杀身亡，年仅二十七岁。“名满江浙沪，身似狱中囚”是她后期生活的写照。



七龄童(1921—1967)　绍剧演员。本名章宗信，绍兴人。出身于戏曲世家。七岁即在上海登台演出，饰演《轩辕境·寿堂》包拯、《后硃砂》刘成美等角，因嗓音清亮，扮相俊

亮，获“神童老生”之誉，后即以“七龄童”为艺名。他应工老生，反串丑、净。曾在《清官册》中饰演寇准，在《炼印》中饰演杨传，在《小刀会》中饰演刘丽川，在现代戏《社长的女儿》中饰演社长和《血泪荡》中饰笑面虎，既有深厚的传统表演功底，又不为传统表演程式所束缚。在《调无常》中饰演无常，唱腔如咏如叹，表演亦庄亦谐，具有浓郁的乡土风味。在《西游记》中，以“笨扮巧演”的手法饰演猪八戒，吸收和借鉴喜剧大师卓别林的演技，用准确、生动、富有感染力的形体动作来体现人物的性格和感情，并采用绍兴方言作为猪八戒的道白，以别具一格的整套表演程式塑造出一个富有人情味、亲切可信、为观众喜闻乐见的猪八戒形象，素有“活八戒”之称。二十世纪五十年代初，任同春绍剧团团长期间，曾倡议各绍剧团义演筹资，举办首期绍兴市绍剧训练班，并出任班主任，培育新生。他能编善导，早在四十年代，曾编演连台本戏《西游记》三十六本，《济公传》七十二本。1957年，在浙江省第二届戏曲观摩演出大会中与顾锡东合作整理的《三打白骨精》获剧本二等奖，他获演员一等奖。五十年代末和“文化大革命”时期，两次遭到迫害。1967年9月28日在上海含冤去世。



支兰芳(1922—1942)　越剧女演员。工旦脚。嵊县支鉴路村人。民国二十一年(1932)进崇仁镇凤鸣舞台，从应方义习艺，学就《仁义缘》、《碧玉簪》、《泗州城》、《武松擒方腊》等文武戏。“出红台”后，演出于嵊县及浙东各地，成为头肩花旦。民国二十六年冬，适逢施银花、屠杏花戏班在本村演出，施、屠邀她入班。后与施长期同台演出于宁、绍城乡，颇得施的教益。民国三十年至三十一年在上海先后与马樟花、竺素娥合作，演出《恩爱郎》、《西厢记》等剧，率先改粉妆为油彩化妆，以梳古装头代替传统的大包头贴片和采用立体布景的尝试。因生性软弱，受资本家欺骗，于民国三十一年饮恨离世，终年仅二十一岁。高亭、胜利唱片公司灌有她《英台哭灵》、《黛玉葬花》、《雪梅训子》、《恩爱郎》、《三看御妹》等唱片。

戴不凡(1922—1980)　戏剧理论家。建德县人。曾用笔名梨花白、严陵子。民国二十九年(1940)毕业于浙江省立金华中学高中部，任小学教员。民国三十二年春，考入《兰溪导报》任助编。同年十月到于潜任《浙西日报》编辑，后担任总编辑。因参与进步活动，于民国三十四年十月被解职。次年考入《东南日报》任编辑。解放战争期间，曾在杭州、上海、香港报纸上发表不少抨击国民党政府的文章和通讯。民国三十六年起，在赵景深主编的《俗文学》和《通俗文学》上发表古典小说和戏曲方面的研究文章。中华人民共和国成立后，任杭州《当代日报》时事组长，被选为杭州市一届五次人民代表大会新闻界代表。1952年9月，因在《人民日报》上发表批评田

汉《金钵记》剧本的文章《评"金钵记"》，受到文艺界的重视。同年年底，被调至文化部参加戏曲改革工作，先后参加审定、编辑《全国第一届戏曲会演剧本选集》、《京剧丛刊》、《华东地方戏曲丛刊》，并分工负责审定、编辑梅兰芳、周信芳、盖叫天的演出剧目。1955 年起，任《剧本》月刊戏曲组组长兼编《剧本·农村版》。1957 年后，任《戏剧论丛》、《戏剧研究》执行编委兼《戏剧报》常务编委。1963 年至"文化大革命"前，担任《戏剧报》副主编。1977 年夏从干校回京后分配到文化部文学艺术研究院工作。1979 年任《红楼梦学刊》编委、《戏曲研究》副主编、中国艺术研究院戏曲研究所研究员。第三、四届文代会代表。先后在全国报刊上发表有关戏曲方面的论文一百五十余篇。著作有《百花集》、《百花集续编》、《论古典名剧琵琶记》、《论崔莺莺》、《小说见闻录》、《戴不凡戏曲研究论文集》、《百花集三编》。

黄再生(1923—1975)　甬剧演员。宁波人。本姓徐，名信根。黄乃其师之姓。六岁丧父。小学毕业后去上海原原鞋庄当学徒，抗日战争时重返宁波。在沪期间因受电影影响而酷爱戏剧。1950 年拜黄君卿为师，进凤仙甬剧团。初学小生，后兼演老生，为该团台柱之一。1954 年在《两兄弟》一剧中扮演丁有宝，在华东区第一届戏曲观摩演出大会上获演员二等奖。1960 年在《亮眼哥》一剧中扮演男主角万松青，为塑造这个因公双目失明的农村共产党员，曾观察了许多盲人。1964 年在杭、沪演出获专家和观众一致赞扬。此外，所演《王鲲》中王鲲、《红岩》中许云峰、《夺印》中何书记、《啼笑因缘》中樊家树、《杨乃武与小白菜》中杨乃武等，均获好评，观众称他演啥像啥。中国唱片公司灌制了他的《两兄弟》、《姑娘从此不平静》、《亮眼哥》等唱段。1975 年患胃癌去世。

陈金声(1925—1966)　婺剧作曲。金华人。十二岁入十响锣鼓班(以演唱徽戏和兰溪滩簧为主的坐唱班)，师承冯银水，学唱小花脸。两年后转入太子班，演出《僧尼会》等滩簧小戏。民国三十五年(1946)二月参加金肖支队路北县政府工作，六月进"八区干校"。1950 年转入中共金华地委文工团任乐队队长。1953 年进浙江婺剧实验剧团(后改为浙江婺剧团)，一直从事婺剧作曲工作。在短短的十余年中，曾为数十个大小剧目作曲、配曲。其中有新改编的传统剧目《送米记》、《双阳公主》、《断桥》、《僧尼会》、《对课》、《磨豆腐》以及现代戏《红霞》、《朝阳沟》、《双红莲》、《红灯记》等。对婺剧的每种声腔的传统音乐都非常熟悉，且勇于创新，勤于钻研，因此，所作婺剧新调，既有新意，又不失传统特色。其中精彩唱段，均被录音或灌成唱片，家喻户晓。他记录了许多婺剧传统唱腔，成为宝贵的资料，其中《婺剧音乐》(徽戏部分)公开出版后，在当地十分畅销。1966 年"文化大革命"中受迫害而死。

卢炳容(1925—1960)　越剧、婺剧作曲。永康县人。自幼酷爱音乐，尤喜戏曲音乐。民国三十一年(1942)毕业于浙江省立湘湖师范简易师范班，在东阳简易师范教书。民国三十三年为学习音乐，入省立锦堂师范及湘湖师范音乐班深造。民国三十五年考入国立福建音乐专科学校学习，1949 年以优异成绩毕业，到上海崇明县北堡初中任音乐教师。1950 年

初辞职加入中共金华地委文工团，任音乐舞蹈队副队长。1952年文工团整编后，调入浙江省文工团歌剧队。后歌剧队单独建制，成立浙江越剧团，他任作曲。在中共金华地委文工团工作期间，他为大型舞剧《江南农民大翻身》、话剧《上饶集中营》等作曲，并收集和记录了大量婺剧传统唱腔。在浙江省文工团歌剧队和浙江越剧团期间，他又为越剧《晴雯之死》、《庵堂认母》、《西厢记》、《御河桥》、《陈妙常》、《芙蓉花》、《结婚》、《蚂蚁岛》以及《罗汉钱》(与周大风合作)等作曲，并收集记录了大量越剧传统唱腔，曾与周大风合编《越剧曲调介绍》、《越剧曲调新编》、《浙江地方戏曲音乐选》等书，1956年由浙江人民出版社出版。在他的戏曲音乐作品中，以越剧《孔雀东南飞》最为成功，全剧风格优美清新，委婉深沉，韵味浓郁。其中刘兰芝被迫与焦仲卿分别时唱的《惜别离》一曲，更是脍炙人口，在群众中广为流传。在《庵堂认母》中吸收戚(雅仙)派《婚姻曲》中之“南调”，加以发展，用以表达剧中人互相猜疑、试探的心情，取得很好的效果，受到同行和观众的赞誉。



未立传的元明清浙江籍剧作家（一百五十九人）

元（十四人）

史九敬仙 温州人，“九山书会捷机”，编戏文《董秀英花月东墙记》一种，存佚曲二十二支。（见钱南扬《宋元戏文辑佚》）

刘一棒 史九敬仙婿，编戏文《诈妮子莺燕争春调风月》一种，存佚曲八支。（见《宋元戏文辑佚》）

顾五秀才 杭州人，编戏文《香供乐院》一种，佚。（《传奇汇考标目》别本著录）

李七郎 杭州人，编戏文《郑参军蜘蛛记》、《苏小卿怨杨柳》二种，均佚。（《传奇汇考标目》别本著录）

汪勉之 宁波人，作杂剧《曹娥泣江》一种，佚。（《录鬼簿》著录）

陈以仁 杭州人，作《误入长安》、《锦堂风月》二种，均佚。（《录鬼簿》著录）

王仲元 杭州人，作杂剧《私下三关》、《于公高门》、《袁盎却座》三种，均佚。（第一种《录鬼簿续编》著录，后两种《录鬼簿》著录）

范居中 字子正，号冰壶，杭州人。

黄天泽 字德润，杭州人。

沈　珙 字珙之，杭州人。

以上三人与施惠合作杂剧《鹔鹴裘》，佚。（《太和正音谱》著录）

陆进之 嘉兴人，作杂剧《升仙会》、《百花亭》二种，均佚。（《录鬼簿续编》著录）

李士英 杭州人，作杂剧《折征衣》、《群花会》、《诗禅记》三种，均佚。（《录鬼簿续编》著录）

须子寿 杭州人，作杂剧《淹水母》、《碧梧堂》二种，均佚。（《录鬼簿续编》著录）

金文质 湖州人，作杂剧《松阴记》、《三官斋》、《娇红记》三种，均佚。（《录鬼簿续编》著录）

明（五十二人）

丁鸣春 余杭人，作戏文《湘湖记》一种，佚。（《南词叙录》著录）

屠　畯 字田叔，鄞县人，作杂剧《崔氏春秋补传》，佚。（《远山堂曲品》著录）

田艺衡 字子艺，杭州人，作杂剧《归去来辞》一种，佚。（《远山堂曲品》著录）

金　堡 字卫公，杭州人，作《编行堂杂剧》一种，佚。（《曲录》著录）

沈　槎　字星浮，号墨亭，桐乡人，作杂剧《补广陵散》、《续逍遥记》二种，均佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

柳白屿　绍兴人，作杂剧《乘槎》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

戴子晋　字金蟾，永嘉人，作传奇《青莲记》、《靺鞨记》二种，均佚。（《今乐考证》著录）

程文修　字叔平，杭州人，作传奇《反司记》、《玉香记》、《望云记》三种，均佚。（《今乐考证》著录）

吾邱瑞　字国璋，杭州人，作传奇《合钗记》、《运甓记》二种，均佚。（《今乐考证》著录）

祝长生　字金粟，海盐人，作传奇《红叶记》一种，存佚曲。（见《群音类选》）

张太和　字幼于，号屏山，杭州人，作传奇《红拂记》一种，佚。（《今乐考证》著录）

钱直之　字海屋，杭州人，作传奇《忠节记》一种，佚。（《今乐考证》著录）

章大伦　字金庭，杭州人，作传奇《符节记》一种，佚。（《今乐考证》著录）

金无垢　号逍遥，鄞县人，作传奇《呼卢记》一种，佚。（《今乐考证》著录）

汤家霖　字瑞甫，号宾阳，杭州人。作传奇《玉鱼记》一种，存佚曲。（见《群音类选》）

陆江楼　名从龙，杭州人，作传奇《玉钗记》一种，佚。（《今乐考证》著录）

张从怀　字同谷，海宁人，作传奇《纯孝记》一种，佚。（《今乐考证》著录）

黄维辑　字说仲，天台人，作传奇《龙绡记》一种，存残曲。（见《月露音》）

施凤来　字羽玉，号存梅，平湖人。作传奇《三关记》，存佚曲。（见《词林一枝》）《五节记》，佚。（《传奇汇考标目》著录）

谢弘仪　字简之，号寤云，绍兴人，作传奇《蝴蝶梦》一种，存。（见《古本戏曲丛刊三集》）

顾　瑾　字怀琳，杭州人，作传奇《佩印记》一种，佚。（《今乐考证》著录）

赵于礼　字心云，上虞人，作传奇二种：《画莺记》（《八能奏锦》选有单出）；《溉园记》，存佚曲。（见《缀白裘》）

邹逢时　号海门，余姚人，作传奇《觅莲记》一种，佚。（《今乐考证》著录）

许炎南　字有丁，海盐人，作传奇《软兰桥》、《情不断》二种，均佚。（《曲录》著录）

卜不矜　字去贤，号竽公，嘉兴人，作传奇《杖头钱》、《鸳鸯扇》二种，均佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

史载言　绍兴人，史槃子，作传奇《双梅记》一种，佚。（《远山堂曲品》著录）

蒋麟征　字瑞书，号西宿，吴兴人，作传奇《白玉楼》一种，存佚曲。（见《明清传奇钩沉》）

张公琬　绍兴人，作传奇《博浪椎》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

莲　池　姓沈，字佛慧，高僧，法号袾宏，杭州人。作传奇一种。（《远山堂曲品》著录）

李逢时　字九标，杭州人。作杂剧《酒懂》一种（存《四大痴传奇》本）；传奇《铁面图》一种，佚。（《传奇汇考标目》别本著录）

王国柱　别署澹生老人，杭州人，作传奇三种：《碧珠记》（存万历间刊本）；《鸳簪记》，存佚曲一支（见《明清传奇钩沉》）；《海棠诗》，佚。（《远山堂曲品》著录）

王　恒　字伯贞，号小谷，奉化人。作传奇《合璧记》一种，存佚曲。（见《乐府名词》）

智　达　别名心融，杭州报恩寺僧人。作《归元镜》传奇一种（存乾隆间刊本）

叶　俸　字侍山，别署云水散人，台州人。作传奇《钗书记》一种。（存武林书会资思亭刊本）

文九玄　号澹然，别署赤城山人，天台人，作传奇《天函记》一种，佚。（《远山堂曲品》著录）

李既明　字少谷，绍兴人，作传奇《金盒记》、《画竹记》二种，均佚。（《远山堂曲品》）著录

许次纾　字然明，号南华，杭州人，作传奇《合璧记》一种，佚。（《远山堂曲品》著录）

冯延年　字千秋，嘉兴人，作传奇《南楼梦》一种，佚。（《远山堂曲品》著录）

顾必泰　字来屏，嘉兴人，作传奇《摘金园》一种，存佚曲。（见《明清传奇钩沉》）

陈显祖　别署环溪渔父，宁波人，作传奇《合珠记》、《莲囊记》二种，均佚。（《远山堂曲品》著录）

庚　庚　杭州人，作传奇《歌风记》一种，存佚曲。（见《万壑清音》）

王　畿　字郇雨，杭州人，作传奇《白鹤记》一种，佚。（《远山堂曲品》著录）

周锡珪　字禹锡，绍兴人，作传奇《苦风筝》、《官花记》二种，均佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

朱少斋　浙江人，里居不详，作传奇《金钗记》、《英台记》二种，均佚。（《远山堂曲品》著录）

陆嘉淑　字冰修，号垣谷，海盐人，作传奇《四喜记》，《茜帕记》、《后千金》三种，均佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

沈季彪　鄞县人，作传奇《佛莲记》、《皈元记》、《莲舟记》等八种，均佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

心一子　杭州人，作传奇二种：《遇仙记》，存佚曲（见《明清传奇钩沉》）；《景云记》，佚。（《传奇汇考标目》别本著录）

证圣成生　字长宾，绍兴人，作传奇《筮篌记》一种，存。（见《古本戏曲丛刊二集》）

涵阳子　号莫稽，永嘉人，作传奇《策杖记》一种，佚。（《今乐考证》著录）

王会昌　字元哲，号虚舟钓徒，瑞安人，作传奇《髯姝姗》、《绯桃咏》二种，均佚。（《道光瑞安县志》著录）

王乾章　字顺卿，号震所，东阳人，作《梁太素传奇》一种，佚。（《道光东阳县志》著录）

史□□　史槃兄，绍兴人，作传奇《璧香记》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

清（九十三人）

闵南仲　字子襄，号耐庵，湖州人，作杂剧《灞陵夜腊诸常侍》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

丁　澎　字飞涛，号药园，杭州人，作杂剧《演骚》一种，佚。（《今乐考证》著录）

陈祚明　字允倩，杭州人，作杂剧《掷米集》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

周　树　字严长，萧山人，作杂剧《冯驩市义》一种。（《曲录》著录，存清初刊本）

黄　钺　号雁翁，绍兴人，作杂剧《四友堂里言》一种。（存抄本，汪奠基藏）**沈玉亮**　字琴，武康人，作杂剧二种：《钟馗吓鬼》，佚；《鸳鸯冢》，存康熙二十八年刊本（北京图书馆藏）；传奇《春富图》一种，均佚。（《今乐考证》著录）

吴棠桢　字伯憩，号雪舫，绍兴人，作传奇《赤豆军》、《美人丹》二种，均佚，（《今乐考证》著录）

吴秉钧　字炎青，绍兴人，作杂剧《电目书》一种，佚。（《今乐考证》著录）

吴业溥　字立三，号且庵，绍兴人，作杂剧《岁寒交》、《风车庆》二种，均佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

周良劭　字友高，号抑齐，鄞县人，作杂剧《磊块杯》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

金延标　字士揆，乌程人，作杂剧《腊尽春回》，存精写稿本。（《古典戏曲存目汇考》著录）

吴仲甫　绍兴人，作杂剧《子夜歌》、《箜篌梦》、《潇湘怨》三种，均佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

单瑶田　字湘湖，萧山人。作杂剧《四时春》一种，佚。（《今乐考证》著录）

王　复　字敦初，号秋塍，嘉兴人，作杂剧《艳禅》一种，佚。（《今年考证》著录）

沈懋德　字寅恭，桐乡人，作杂剧《奇烈记》、《后白蛇传》二种，均佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

梁孟昭　女，字夷素，杭州人，作杂剧《相思砚》一种，佚。（《今乐考证》著录）

朴　心　诸暨人，作杂剧《葵精记》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

陈　忱　字遐心，号雁荡山樵，吴兴人，作传奇《痴世界》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

刘百章　字景贤，乐昌人，作传奇《七步吟》、《祝家庄》、《摘星楼》等十三种，仅存《摘星楼》一种，有长乐郑氏《汇印传奇》影印本。

商　盘　字苍雨，号宝意，绍兴人，作传奇《妙高台》、《唐昌观》，均佚(《古典戏曲存目汇考》著录)

张陆舟　萧山人，作传奇《文犀柜》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

黄百谷　字农师，余姚人，作传奇《返魂香》、《蕙江缘》二种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

丁　鹤　字芝田，上虞人，作传奇《罗浮梦》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

范　梧　字素国，鄞县人，作传奇《红玉燕》一种，佚。(《今乐考证》著录)

顾元标　绍兴人，作传奇《情梦侠》一种，佚。(《曲录》著录)

李式玉　字东琪，杭州人，作传奇《女董永》、《香梦楼》二种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

徐时行　字晴川，杭州人，作传奇《晚节香》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

沈名荪　字硐芳，杭州人，作传奇《凤鸾俦》一种，佚。(《曲录》著录)

陆次云　字云土，杭州人，作传奇《升平乐》一种，佚。(《曲录》著录)

谢宗锡　字浩然，桐乡人，作传奇《玉楼春》一种，佚。(《曲录》著录)

孙　侠　字商声，桐乡人，作传奇《海棠缘》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

王元模　绍兴人，作传奇《醒中仙》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

吴介祉　字循斋，号茨村，绍兴人，作传奇《广陵仙》一种，存佚曲。(《曲录》著录)

陈存梅　慈溪人，作传奇《好逑传》一种，佚。(《今乐考证》著录)

张台柱　字砥中，作传奇《八宝刀》、《万人敌》二种，均佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

沈　沐　杭州人，作传奇《十锦围》、《芳情院》、《双螭钩》三种，均佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

吴　钦　字允哲，杭州人，作传奇《白雪楼》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

赵　瑜　字瑾叔，杭州人，作传奇《青霞锦》、《翠微楼》二种，均佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

万邦宪　字禹畴，杭州人，作传奇《天开眼》、《齐眉案》二种，均佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

王　环　字子佩，号月洲，永康人，作传奇《芙蓉屏》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

胡士瞻　字云壑，杭州人，作传奇《后一捧雪》一种，存。(《今乐考证》著录)

蔡　东　绍兴人，作传奇《锦江沙》一种，存佚曲。(见《明清传奇钩沉》)

吕洪烈　字清卿，号药庵，绍兴人，作传奇《回头宝》、《状元符》等四种，均佚。(《今乐考证》著录)

吕师濂　字黍字，号守斋，绍兴人，作传奇《金马门》一种，佚。(《今乐考证》著录)

陈文述　字退庵，号云伯，杭州人，与查揆合谱传奇《影梅庵》一种，佚。(见《颐道堂集外诗》注)

管世灏　字月楣，海宁人，作传奇《吊荆卿》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

范延培　字因之，鄞县人，作传奇《一日观》、《三到园》二种，均佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

谢　晓　字开汤，上虞人，作传奇《颠倒凤》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

陈元林　字西园，号墨溪，镇海人，作传奇《乞食图》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

施英藻　字日初，号薏田，鄞县人，作传奇《翰墨缘》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

陈钟麟　字厚甫，杭州人，作传奇《红楼梦》一种，存。(《今乐考证》著录)

王学淳　字莘园，号听翁，杭州人，作传奇《再生缘》一种，佚。(《古典戏曲存自汇考》著录)

余兆琳　字阆来，绍兴人，作传奇《金带花》、《青莲盟》、《青楼梦》三种，均佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

王　昙　字仲瞿，嘉兴人，作传奇《玉沟洞天》、《回心院》等六种，均佚。(《今乐考证》)著录

朱衣点　字笛村，海宁人，作传奇《风月窟》一种，佚，(《古典戏曲存目汇考》著录)

吴寿椿　字树滋，号蕴卿，嘉兴人，作传奇《真梦缘》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

朱馨元　字仲春，平湖人，与其弟珊元(字醒叔)合谱传奇《碧窗吟》一种，佚。(《今乐考证》著录)

张瘦桐　嘉兴人，作传奇《中朗女》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

沈志云　号淡山，桐乡人，作传奇《白玉蟾》、《学绣塔》二种，均佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

董　恂　字潆甫，号壶山，湖州人，作传奇《南州梦》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

沈　筠　字实甫，号浪仙，平湖人，作传奇《千金寿》一种，存。(《今乐考证》著录)

谈小莲　海盐人，作传奇《孝娥记》一种，佚。(《古典戏曲存目汇考》著录)

刘赤江　镇海人，作传奇《一片心》一种，佚。(《今乐考证》著录)

王　渥　字露田，号亚伶，慈溪人，作传奇《回心院》一种，佚。（《今乐考证》著录）

王士钤　字蕴生，号�樵，云和人，作传奇《梦云楼》一种，存稿本。（见《浙江文献展览会总目》）

朱碧山　绍兴人，作传奇《说海传》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

顾九韶　字凤仪，号崟山，杭州人，作传奇《锦香亭》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

冯　镗　字少蘅，杭州人，作传奇《天涯梦》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

茅慰萱　杭州人，作传奇《髡发记》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

程　琦　字再韩，号芳崚，桐乡人，作传奇《荆轲记》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

戴以恒　字用柏，号鹤墅山人，杭州人，作传奇《婴啼记》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

蒋容甫　诸暨人，作传奇《错姻缘》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

李　怀　女，字玉燕，嘉善人，作传奇《双鱼谱》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

曹鉴冰　女，字苇坚，嘉善人，作传奇《瑶台宴》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

林以宁　女，字亚青，杭州人，作传奇《芙蓉峡》一种，佚。（《曲录》著录）

孔继瑛　女，字瑶圃，桐乡人，作《鸳鸯佩》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

西湖散人　号去村，杭州人，作传奇《三生错》一种，佚。（《今乐考证》著录）

旦阳道人　绍兴人，作传奇《小蓬莱》一种，有原刊本。（赵景深藏）

石樵山人　吴兴人，作传奇《浣花舟》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

朱□□　萧山人，作传奇《护花记》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

吴□□　常山人，作传奇《嗷獓狞》一种，佚。（《古典戏曲存目汇考》著录）

李应桂　字叶梦，号蕊庵，绍兴人。作传奇三种：《盖世英雄》，佚；《小河洲》、《梅花诗》皆有刊本，藏上海图书馆。

孙　诞　字上登，号碧溪，奉化人。作传奇二种：《两重天》，佚；《弥勒记》，有湖澜书塾刊本。

陈　宝　字泰谷，绍兴人，作《东海记》一种，有清嘉庆刊本。

春　桥　姓名不详，上虞人，作《四喜缘》杂剧一种，存道光五年稿本，傅惜华旧藏。

吴宝镕　字庶农，杭州人，作杂剧《太守桑》一种，有光绪间刊本。

李　凯　字图凌，号雪崖，鄞县人。作传奇《寒香亭》一种，有怀古堂刊本。

张　道　字伯箴，号少南，杭州人。作传奇《梅花梦》一种。，有光绪甲午刊本。

管庭芬　字培兰、号芷湘，海宁人，作《南唐杂剧》一种，存抄本。

徐家礼　号蛰园，海宁人。作杂剧五种，合称《蛰园五种曲》，未刊，浙江图书馆藏抄本。

附　　录

戏曲会演、评奖、拍摄电影、录像名单

华东区戏曲观摩演出大会浙江省代表团获奖名单(1954年)

剧 本 奖

一等奖:甬剧《两兄弟》(剧作者胡小孩)。

二等奖:婺剧《槐荫分别》(整理者江和义、刘甦)、越剧《庵堂认母》(改编者陈静)。

演 出 奖

优秀演出奖:甬剧《两兄弟》。

演出奖:越剧《盘夫》、《庵堂认母》、《未婚妻》;婺剧《断桥》、《槐荫分别》;绍剧《芦花记》。

表 演 奖

一等奖:姚水娟(越剧)、筱昌顺(绍剧)、周越先(婺剧)、金玉兰(甬剧)、陈美娟(婺剧)。

二等然:薛莺、陈佩卿、金宝花(越剧),陆长胜、汪筱奎(绍剧)、陈月琴、沈桂椿、黄再生(甬剧)、鲍毓春(京剧)。

三等奖:陈茶花(温州乱弹)、李朝梭(婺剧)、郑百庭(睦剧)、筱杨松(绍剧)、章艳秋(绍剧)、王振芳(绍剧)、陈鹤皋(绍剧)、周越桂(婺剧)、筱兰芳(绍剧)、曹蓉芳(越剧)、方海如(越剧)、陈娟弟(婺剧)、叶竹青(婺剧)、周越芗(婺剧)。

奖 状

江和义、徐东福(婺剧),章宗义、裘涌堂(绍剧),毛佩卿(越剧),张德元(甬剧)。

导 演 奖

《两兄弟》导演陆声、《庵堂认母》导演陈静、姚传芗。

音　乐　奖

乐师奖：贺仁忠(越剧)。

音乐改革奖(团体奖)：浙江省越剧团(《未婚妻》等剧在男女合演改革唱腔上有成绩)。

音乐演出奖：《庵堂认母》、《两兄弟》。

浙江省第二届戏曲观摩演出大会获奖名单(1957年)

荣　誉　奖

江和义(婺剧)、周传瑛(昆剧)、张云标(越剧)、汪筱奎(绍剧)。

剧　本　奖

一等奖：温州乱弹《阳河摘印》(高兆明、王国仁、陈康余、林植民、李荣、李冰)、婺剧《送米记》(方平、刘甦)、越剧《五姑娘》(顾锡东)、湖剧《麒麟带》(湖州市湖剧团、刘甦执笔)、婺剧《九件衣》(方元)、绍剧《龙虎斗》(顾锡东)、婺剧《孙膑与庞涓》(谭伟)、甬剧《姑娘从此不平静》(胡小孩)、越剧《双凤冤》(俞秋妃、王振钦、洛兹)、锡剧《卖妹成亲》(谢鸣)、婺剧《黄金印》(谭伟、方平)、绍剧《香罗带》(顾锡东)、婺剧《米糷敲窗》(方平)。

二等奖：绍剧《血馒头》、温州乱弹《高机与吴三春》、绍剧《三打白骨精》、越剧《雷雨夜》、甬剧《枪挑小梁王》、越剧《双贵图》、越剧《碧玉簪》、越剧《孔雀东南飞》、婺剧《父子会》、新昌高腔《卖后宰门》、和调《梨花斩子》、杭剧《顾鼎臣》、睦剧《雨过天晴》、婺剧《马前泼水》、昆曲《风筝误》、越剧《灰阑记》。

三等奖：越剧《孟丽君》、绍剧《后硃砂》、姚剧《半夜鸡叫》、和调《双金印》、越剧《双狮图》、越剧《卖夏布》、杭剧《兄弟义抢生死牌》、越剧《望江亭》、睦剧《落布》、金华昆曲《珠宝行》、锡剧《白娘娘算命》、越剧《冲喜》、越剧《三击掌》。

国际剧目改编奖：越剧《沈清传》。

演　出　奖

优秀演出奖：《三打白骨精》(浙江绍剧团)、《风雪摆渡》(浙江越剧二团)、《送米记》(浙江婺剧团)、《阳河摘印》(温州瓯剧团)、《孔雀东南飞》(浙江越剧一团)、《五姑娘》(浙江越剧二团)。

演出奖：婺剧《黄金印》、绍剧《血馒头》、瓯剧《高机与吴三春》、越剧《碧玉簪》、新昌高腔《卖后宰门》、绍剧《龙虎斗》、越剧《沈清传》、锡剧《卖妹成亲》、和调《梨花斩子》、睦剧《雨

过天晴》、湖剧《麒麟带》、京剧《猎虎记》、姚剧《半夜鸡叫》、绍剧《后硃砂》、婺剧《九件衣》、绍剧《香罗带》、婺剧《孙膑与庞涓》、甬剧《姑娘从此不平静》、锡剧《白娘娘算命》、京剧《枪挑小梁王》、昆曲《风筝误》、永嘉昆曲《见娘》、婺剧《马前泼水》、越剧《灰阑记》。

演 员 奖

奖状：胡梦兰、钱士英、陈卸妹、支维永、周传铮、包传铎、周云山、赵培生、杨显达、董阿春、陈杏珍、胡继生。

一等奖：六龄童、七龄童、筱昌顺、陈茶花、徐汝英、周越桂、筱兰芳、陈鹤皋、张琴娟、刘隐笙、张茵、徐东福、邢竹琴、叶阿苟、杨银友、章兴姆、陈美娟、陈佩卿、屠笑飞、章艳秋、筱芳锦、筱毛豹、金玉兰、薛莺、魏银凤、张娴、朱国梁、王传淞。

二等奖：胡桂玲、郑兰香、李朝梭、叶根先、沈小梅、赵碧云、徐冠春、龚世葵、张世萼、王湘芝、胡家良、阮敏、葛素云、徐仙芝、金万宣、金两双、周阿宝、筱艳秋、汪如亚、筱凤仪、刘阮、陈冰华、裘大官、金艳霞、卞韵良、王爱勤、俞培标、陈哈哈、黄志祥、王媛、钱慧韵、庄碎坤、许丽娟、王彩琴、孔明钦、陈月琴、徐秋霞、盛元清、冯美娟、屠桂飞、孔一也、孙天能、陈菊林、宋元昌、白玉芬、陶瑞娟、唐月萍、卢影湘、张雪艳、叶桂春、俞少泉、屠法香、严宗河、郑伯庭、王惠芬、方海如、郑瑞棠、刘鹏奎、丁菊香、俞玉萍、罗姮芳、孙奎英、陈少芳。

三等奖：沈香娟、陈彩霞、吴姝珠、李传根、陈惠琴、邱桂芳、幼素娥、卢方亮、邓翠云、王素珍、徐可卿、钱洪仙、陈法森、李桃红、缪少宝、丁秀花、高杏琴、陈娟娣、王筱楼、许碧恩、关丽莺、邢爱芳、胡秀娥、陈秀芳、小月香、丁国琴、周锦标、胡秀纹、徐书仙、陈关林、施云娣、筱湘芝、董永富、朱宝镇、朱正明、金婉贞、任君玉、洪姣娣、筱琴芳、李香琴、周鹏奎、王凤鸣、竺荷花、章渭贞、王润隆、朱顺清、施鹤清、任小棠、王美婷、张雪萍、赵国英、筱秀贞、应丽芬、朱凤艳、应宝童、陈剑秋、周玉华、尹玉君、王碧云、王炳森、余盛春、花翠兰、何时光、盖昌顺、章月椿、陈佩珍、盖玉兔、小七龄童、吴月森、杜鸿发、筱柏龄、虞忠花、周素芳、王列、李苏、杨昌志、竺德加、杨荣繁、冯丽娟、章小德、张南琴、张南仙、何贤芬、幼凤彩、钱水红、季小春、周少甫、徐素琴、应龙珠、徐和灿、汪兰君、荣雪君、徐子奶。

导 演 奖

一等奖：《三打白骨精》（七龄童、邢胜奎）、《孔雀东南飞》（徐为、姚传芗）、《风雪摆渡》（沈传锟）、《白娘娘算命》（魏楚君）、《孙膑与庞涓》（周越先、鲁桂春等）。

二等奖：《黄金印》（周越先、鲁桂春）、《血馒头》（钱月楼）、《送米记》（王方中、鲁桂春）、《龙虎斗》（邢胜奎、七龄童等）、《双狮图》（石玉明）、《麒麟带》（苇生）、《高机与吴三春》（张明、张典松等）、《碧玉簪》（罗建中）、《香罗带》（邢胜奎）、《五姑娘》（陈静、沈传锟）、《姑娘从此不平静》（陆声）、《闯宫》（胡汝慧）、《卖妹成亲》（谢鸣）、《望江亭》（金人、文谷）、《雨过天

晴》(陈金良)、《双凤冤》(俞秋妃、王振钦等)、《风筝误》(周传瑛、郑传鉴)、《马前泼水》(鲁桂春)、《大堂会》(施雷)、《灰阑记》(吴桐)、《五十块钱》(苏禾等)。

音乐奖

音乐整理改编奖:越剧《五姑娘》(陈献玉、周大风)、婺剧《黄金印》(胡克英)、婺剧《送米记》(陈金声)、越剧《风雪摆渡》(周大风)、越剧《孔雀东南飞》(卢炳荣)、杭剧《生死牌》(杭州杭剧团)、湖剧《麒麟带》(湖州市湖剧团)、绍剧《血馒头》(绍剧训练班)、昆曲《风筝误》(浙江昆苏剧团)。

音乐演奏奖:《五姑娘》、《风雪摆渡》、《闯宫》、《孔雀东南飞》、《黄金印》、《送米记》、《龙虎斗》、《碧玉簪》、《梨花斩子》、《高机与吴三春》、《姑娘从此不平静》、《卖妹成亲》、《落布》、《九件衣》、《孟丽君》、《灰阑记》。

乐师奖:徐剑鸣、翁岩华、尹阿碎、柴彬章、邵孝衍、胡碧云、钱财宝、陈三元、张小牛、邢诵韩、贺仁忠、何占豪、朱训正、胡梦桥。

舞台美术奖

美术设计奖:《黄金印》(阳朗)、《送米记》(阳朗)、《三打白骨精》(浙江绍剧团)、《麒麟带》(湖州市湖剧团)、《碧玉簪》(俞德明)、《风雪摆渡》(罗志摩)、《望江亭》(芝芳、云飞)。

制作管理奖:《五姑娘》(王小龙、赵鑫、韩金炎、陈舜达、章德富)、《孙膑与庞涓》(浙江婺剧团)、《孔雀东南飞》(浙江越剧一团)、《高机与吴三春》(温州市乱弹剧团)、《雨过天晴》(淳安睦剧团)、《灰阑记》(温州市越剧团)。

浙江省现代剧会演戏曲获优秀剧目、优秀演出奖名单(1958年)

优秀剧目奖

《汪顺仙》(滑稽戏)

《水乡红花》(绍剧)

《两妯娌》(甬剧)

《星星之火》(越剧)

《海菊》(越剧)

《方文新》(越剧)

优秀演出奖

《骂鸡》、《老少争先》(浙江婺剧团)

《方文新》(龙游越剧团)

《海菊》(岱山荣艺越剧团)

《打赌》(嘉兴越剧团)

《水乡红花》(绍兴市绍剧训练班)

《汪顺仙》(杭州滑稽剧团)

浙江省昆剧代表团参加江苏、浙江、上海两省一市昆剧观摩演出剧目表

(1962年12月·苏州)

日 期	演出单位	演出剧目	前辈演员、教师	青年演员
14日	浙江省昆苏剧团	判斩	教师:周传瑛	张世铮、汪世瑜 周雪文
		琴挑	教师:周传瑛	汪世瑜、沈世华
		罢宴		包世蓉、李世琪
		相梁·刺梁	教师:王传淞 周传铮、刘传蘅	龚世葵、王世瑶 华世鸿
16日	浙江省昆苏剧团	西园记	改编:贝庚 导演:诸君	汪世瑜、沈世华、王世瑶 龚世葵、包世蓉、张世铮
19日	浙江省昆苏剧团	断桥		徐冠春、谭锦蓉、包世蓉
	浙江省昆苏剧团	阳告		黄美云
	武义宣平昆剧团	打郎屠	何时光、盛元清	罗春女、何苏生 周竹芳、潘连珠
	永嘉昆剧团	见娘	杨银友、章兴姆	
	浙江省昆苏剧团	前亲	教师:王传淞	王世瑶、王世菊 朱世莲

（续表一）

日　期	演出单位	演出剧目	前辈演员、教师	青年演员
20日	宁波昆剧老艺人（由江苏省苏昆剧团协助）	起布	高少华、曹广洪	
		思凡·下山	周来贤、严经才	
		三挡	汪双全	
		藏舟	高少华、林桂兰	
		别母	陈云发、王长寿	
21日	浙江省昆苏剧团（团外部份传字辈老艺人参加）	劝农	倪传钺、周传铮 马传菁、周传瑛 包传铎、华传浩 周传沧、王传蕖 姚传芗	
		乐驿·莲花	王传淞、周传瑛 周传铮、沈传芷	
26日	永嘉昆剧团	卖兴	杨银友	
	浙江省昆苏剧团	前亲	教师：王传淞	王世瑶、王世菊 朱世莲

浙江省参加全国十五年来优秀剧本评奖戏曲剧目名单（1964年）

越剧《杨立贝》、《抢伞》、《三摆渡》、《李双双》、《胭脂》、《庵堂认母》。

婺剧《三请樊梨花》、《断桥》、《僧尼会》、《昭君出塞》。

绍剧《于谦》、《孙悟空三打白骨精》、《血泪荡》。

甬剧《两兄弟》、《朝外货》、《家务事》。

昆剧《十五贯》。

瓯剧《高机与吴三春》。

华东戏曲现代戏观摩演出
浙江省演出团演出剧目(1965年)

越剧《山花烂漫》。

婺剧《双红莲》。

婺剧小戏《夜考》。

瓯剧小戏《红领巾》。

甬剧小戏《心事》。

(注:此次观摩演出未组织评奖)

华东京剧现代戏观摩演出
浙江省代表团演出剧目(1965年)

《花明山》、《喜迎春》、《追蛋》、《传家宝》。

(注:此次观摩演出未组织评奖)

浙江省参加文化部举办的建国三十周年
献礼演出获奖剧目名单(1979年)

越剧《胭脂》,创作一等奖,演出二等奖。

绍剧《于谦》,创作二等奖,演出一等奖。

浙江省庆祝中华人民共和国成立三十周年
献礼演出戏曲剧目名单(1979年)

越剧:《花开花落》、《三千三》、《戚军令》、《葛云飞》、《红娘子与李信》、《云中雪》、《强者之歌》、《刑场上的婚礼》。

绍剧:《阿Q正传》。

婺剧:《汤公除霸》、《双血衣》、《泉水清清》、《李大打更》、《桃子风波》。

昆剧:《西园记》。

永嘉昆剧:《百花公主》。

瓯剧:《碧海月圆时》。

姚剧:《错进错出》、《秋香送茶》、《杀狗劝夫》。

滑稽戏:《理直气壮》。

甬剧:《三篙恨》。

浙江省专业剧团青年演员会演戏曲得奖人员名单(1980年)

等级	姓名	性别	年龄	单位	剧中角色
一等奖	王奋扬	男	34	温州地区瓯剧团	《借扇》饰孙悟空
	王奉梅	女	35	浙江昆剧团	《送京娘》饰京娘
	叶全民	男	22	宁海平调剧团	《金莲斩蛟》饰李蛟
	刘建扬	男	19	浙江绍剧团	《火焰山》饰孙悟空
	李伟勇	男	27	嘉兴地区越剧团	《包公索状》饰包公
	何亚萍	女	24	浙江婺剧团	《光普卖酒》饰杨八姐
	陈天厩	女	33	浙江省艺术学校	《拾玉镯》饰孙玉姣
	陈建强	男	22	杭州京剧团	《闹龙宫》饰孙悟空
	张腊姣	女	32	乐清越剧团	《双玉蝉》饰曹芳儿
	赵秀治	女	27	绍兴绍剧团	《九曲桥》饰陈琳
	姚建平	女	25	宁波市越剧团	《行路》饰敫桂英
	翁荔英	女	33	德清越剧团	《宝玉哭灵》饰贾宝玉
	钱小宝	男	23	浙江绍剧团	《火焰山》饰红孩儿
	钱爱玉	女	32	嵊县越剧团	《盘夫》饰严兰贞
	章世杰	男	35	温州地区和剧团	《断桥》饰许仙
	黄志宏	男	26	兰溪婺剧团	《路劫》饰方卿
	曹定英	女	33	宁波市甬剧团	《泪血樱花》饰樱枝
	韩燕明	男	22	宁波地区京剧团	《雁荡山》饰孟海公

（续表一）

等级	姓名	性别	年龄	单位	剧中角色
二等奖	丁法安	男	35	新昌高腔剧团	《火烧陈友谅》饰张定边
	丁烈华	男	34	温州地区京剧团	《将相和》饰蔺相如
	于　嘉	女	24	嘉兴地区越剧团	《包公索状》饰杨雪姣
	马佩玲	女	34	浙江昆剧团	《挡马》饰杨八姐
	王　琏	男	33	浙江京剧团	《击鼓骂曹》饰祢衡
	王富友	男	34	台州地区文工团	乱弹《追狄》饰狄青
	王秋姣	女	32	东阳婺剧团	《落雁岩》饰陈杏元
	支松琴	女	34	舟山地区越剧团	《平贵别窑》饰王宝钏
	石松雪	女	24	宁波市甬剧团	《泪血樱花》饰吴梅
	叶丽云	女	31	三门越剧团	《庵堂认母》饰王志贞
	叶筱萍	女	24	浙江婺剧团	《牡丹对课》饰白牡丹
	申雪芳	女	32	平阳越剧团	《鸳鸯锁》饰张翠娥
	包　弟	男	35	吴兴湖剧团	《翠娥赠塔》饰方卿
	刘　敏	女	24	浙江婺剧团	《姐妹易嫁》饰张素花
	刘文华	女	24	永嘉昆剧团	《百花公主》饰方百花
	许春生	男	30	丽水越剧团	《老六成亲》饰贺老六
	汤丽芳	女	33	温州市越剧团	《哭祖庙》饰刘谌
	朱心敏	女	31	杭州越剧团	《姐妹花》饰菊芳、菊英
	朱玉昌	男	28	嘉兴越剧团	《央金投江》饰扎西
	朱秋霞	女	34	温州地区瓯剧团	《借扇》饰铁扇公主
	任德浦	女	24	浙江京剧团	《钓金龟》饰康氏
	汪晓青	女	30	淳安睦剧团	《春草闯堂》饰春草
	宋顺发	男	32	浙江越剧一团	《胭脂》饰毛大
	李珍珍	女	33	温州市越剧团	《叶香盗印》饰叶香
	寿建立	男	25	余姚姚剧团	《双推磨》饰何宜度
	杨学梅	女	29	长兴越剧团	《江姐进山》饰江姐

（续表二）

等级	姓　名	性别	年龄	单　位	剧中角色
二等奖	吴芝芳	女	21	宁波地区越剧团	《西厢记·琴心》饰红娘
	吴晓玲	女	21	衢县婺剧团	《翠娥哭塔》饰陈翠娥
	肖明芳	女	35	吴兴湖剧团	《翠娥赠塔》饰陈翠娥
	何娟娟	女	33	富阳越剧团	《前见姑》饰方朵花
	陈更新	男	30	江山婺剧团	《丁山哭灵》饰薛丁山
	陈美莹	女	26	宁波地区京剧团	《宇宙锋》饰赵艳容
	陈海华	女	35	温州地区京剧团	《将相和》饰廉颇
	陈彩珍	女	33	新昌高腔剧团	《火烧陈友谅》饰陈彩凤
	张学浩	男	33	浙江京剧团	《武松打店》饰武松
	张伟忠	男	22	宁波地区越剧团	《老六成亲》饰贺老六
	郑学胜	男	34	浙江京剧团	《击鼓骂曹》饰曹操
	林卿华	男	24	舟山地区越剧团	《平贵别窑》饰薛平贵
	董　力	男	22	杭州京剧团	《武松打店》饰武松
	周　正	男	29	浙江越剧二团	《云中落绣鞋》饰石义
	周云娟	女	28	浙江越剧一团	《刑场上的婚礼》饰陈铁军
	金元贞	女	32	金华京剧团	《盗仙草》饰白素贞
	洪芬飞	女	26	宁波市越剧团	《情探》饰敫桂英
	赵光镇	男	23	浙江婺剧团	《光普卖酒》饰焦光普
	赵雅娟	女	22	浙江绍剧团	《火焰山》饰铁扇公主
	俞燕珍	女	33	镇海越剧团	《盘夫》饰严兰贞
	夏加润	男	22	温州地区京剧团	《百花公主》饰江六云
	贾小萍	女	29	温州市越剧团	《行路》饰敫桂英
	贾新华	男	26	海宁越剧团	《老六成亲》饰贺老六
	顾全荣	男	22	浙江绍剧团	《火焰山》饰猪八戒
	徐水银	女	34	丽水地区越剧团	《谢瑶环·定亲》饰谢瑶环
	陶　波	男	34	浙江昆剧团	《挡马》饰焦光普

（续表三）

等级	姓名	性别	年龄	单位	剧中角色
二等奖	黄笑君	女	17	浦江婺剧团	《争雁》饰徐凤珠
	蒋雪芹	女	35	新昌越剧团	《楼台会》饰梁山伯
	蒋玲波	女	31	宁海平调剧团	《金莲斩蛟》饰李大嫂
	韩建英	女	28	浙江婺剧团	《雪里梅》饰李美娘
	韩祖康	男	31	嘉兴越剧团	《报童找党》饰周恩来
	鲍菊芬	女	32	桐乡越剧团	《央金投江》饰央金
	裘伟刚	男	24	嵊县越剧团	《盘夫》饰曾荣
	颜丽华	女	30	丽水地区越剧团	《拷红》饰红娘
三等奖	丁家清	男	27	杭州越剧团	《姐妹花》饰李少华
	马祖英	女	22	绍兴绍剧团	《九曲桥》饰寇珠
	王卫萍	女	17	仙居越剧团	《王老虎抢亲》饰王秀英
	毛美凤	女	18	江山婺剧团	《丁山哭灵》饰铁珍
	毛丽汀	女	25	岱山越剧团	《前见姑》饰江云
	方晓蓉	女	27	建德婺剧团	《断桥》饰白素贞
	王莲萍	女	19	杭州京剧团	《武松打店》饰孙二嫂
	叶玉珊	男	33	杭州越剧团	《程婴救孤》饰韩厥
	孙吗咪	男	30	浙江京剧团	《钓金龟》饰张义
	孙春丽	女	22	浙江婺剧团	《僧尼会》饰小尼姑
	孙瑞英	女	25	浙江京剧团	《武松打店》饰孙二娘
	詹建胜	男	23	遂昌婺剧团	《断桥》饰许仙
	包如龙	男	32	岱山越剧团	《前见姑》饰方卿
	许祝安	女	33	余姚姚剧团	《双推磨》饰苏小娥
	刘宁国	男	21	宁波市越剧团	《行路》、《情探》饰小鬼
	刘红武	男	22	宁波地区京剧团	《雁荡山》饰号兵
	刘泽珍	女	34	嘉兴越剧团	《报童找党》饰亮娃
	林美凤	女	34	温州地区和剧团	《断桥》饰小青

（续表四）

等级	姓　名	性别	年龄	单　　位	剧中角色
三等奖	朱金澄	男	33	舟山地区越剧团	《哭祖庙》饰刘湛
	华慧波	女	25	宁波市越剧团	《情探》饰王魁
	李晓丽	女	28	丽水越剧团	《祥林嫂》饰祥林嫂
	来黎明	女	30	萧山绍剧团	《三打白骨精》饰白骨精
	杨家新	男	29	浦江婺剧团	《争雁》饰十一郎
	杨柳汀	男	32	宁波市甬剧团	《泪血樱花》饰村山师光
	苏万山	男	25	宁波市越剧团	《行路》饰判官
	吴建华	男	24	浙江婺剧团	《僧尼会》饰小和尚
	吴赛娟	女	31	象山越剧团	《庵堂认母》饰王志贞
	何相容	女	21	杭州京剧团	《霸王别姬》饰虞姬
	何炳泉	男	34	浙江昆剧团	《送京娘》饰赵匡胤
	余杭景	男	24	浙江婺剧团	《牡丹对课》饰吕洞宾
	陈　欣	女	22	温岭越剧二团	《王老虎抢亲》饰周文宾
	陈少春	女	20	开化越剧团	《盘夫》饰曾荣
	陈丽炯	女	20	慈溪越剧团	《庵堂认母》饰徐元宰
	陈明明	女	32	新昌越剧团	《楼台会》饰祝英台
	陈秋月	女	33	杭州越剧团	《庵堂认母》饰王志贞
	张雪清	女	34	平阳越剧团	《鸳鸯锁》饰李小虎
	张姣英	女	25	台州越剧团	《高山成婚》饰红嫂
	张敏华	女	29	吴兴湖剧团	《开慧就义》饰杨开慧
	单爱华	女	32	遂昌越剧团	《拾玉镯》饰刘妈妈
	郑友明	男	26	台州越剧团	《高山成婚》饰赵海
	郑美玲	女	31	台州地区文工团	乱弹《追狄》饰双阳公主
	卓胜祖	男	32	宁波市甬剧团	《泪血樱花》饰吴国光
	金国娟	女	21	建德婺剧团	《断桥》饰小青
	施德水	男	33	缙云婺剧团	《僧尼会》饰小和尚

（续表五）

等级	姓　名	性别	年龄	单　　位	剧中角色
三等奖	姜慧华	女	19	江山婺剧团	《丁山哭灵》饰樊梨花
	胡玉观	男	35	浙江越剧二团	《云中落绣鞋》饰九头鸟
	俞仁海	男	35	浙江越剧二团	《云中落绣鞋》饰人形九头鸟
	祝建跃	男	22	建德婺剧团	《断桥》饰许仙
	郭　骏	男	21	萧山绍剧团	《三打白骨精》饰孙悟空
	袁开祥	男	35	浙江越剧一团	《胭脂》饰宿介
	徐金巧	女	20	嘉兴地区京剧团	《岳母刺字》饰李氏
	钱绍燕	女	34	德清越剧团	《老六成亲》饰祥林嫂
	钱春莲	女	22	乐清越剧团	《双玉蝉》饰吕碧云
	黄银川	女	31	定海越剧团	《打金枝》饰君蕊
	曹鑫江	男	22	新昌高腔剧团	《火烧陈友谅》饰陈友谅
	龚萌芽	男	20	浙江绍剧团	《火焰山》饰唐僧
	蒋晓敏	女	26	普陀越剧团	《楼台会》饰祝英台
	鲍剑萍	女	20	嘉兴地区京剧团	《岳母刺字》饰岳母
	虞秀玲	女	33	宁波地区越剧团	《老六成亲》饰祥林嫂
	褚志平	女	20	嘉兴地区越剧团	《叶香盗印》饰叶香
	蔡爱玲	女	23	黄岩越剧团	《三盖衣》饰李秀英
学员演出优秀奖	李勇勇	女	19	浙江越剧二团	《云中落绣鞋》饰郡主
	杨小红	女	19	庆元越剧团	《回十八》饰四九
	陈笑容	女	17	衢县越剧团	《盘夫》饰严兰贞
	张　英	女	17	诸暨越剧团	《宝玉哭灵》饰紫鹃
	钱惠丽	女	17	诸暨越剧团	《宝玉哭灵》饰贾宝玉

浙江省最佳越剧青年演员评选结果(1981年)

最佳女演员:张腊姣(乐清县越剧团)、翁荔英(德清县越剧团)、姚剑平(宁波市越剧团)、钱爱玉(嵊县越剧团)。

最佳男演员:张志明(浙江越剧一团)、李伟勇(嘉兴地区越剧团)。

(注:此次评选,由浙江人民广播电台编辑部、《经济生活报》和浙江电视台文艺组联合举办,以观众投票结果确定名次。)

浙江省现代剧调演戏曲获奖名单(1981年)

剧 本 奖

一等奖:越剧《复婚记》(顾锡东编剧)、《终身大事》(俞南道、黄光椿编剧)、《当心飞走》(苏立声编剧)。

二等奖:越剧《四姑娘》(樟宝、柏汀编剧)、《闪光的爱》(金松编剧)、姚剧《烦恼的喜事》(黄韶、黄越、赵钦亮编剧)、婺剧小戏《还驴》(谭伟、胡月耕编剧)、越剧小戏《表的风波》(王宗泽编剧)、《俩姐妹》(吴广宏、卢彬编剧)、瓯剧《血染青山》(陈友新、沈国鋆编剧)、京剧《孙中山》(朱云鹏、章骥、陈三百改编)。

三等奖:婺剧小戏《卖缸》(张文德编剧)、《换猪》(卢俊迈编剧)、《莲花戏夫》(胡共天编剧)、《胡子外传》选场(谭伟编剧)、越剧小戏《会亲》(王信厚编剧)、《冒尖户的婚事》(尚尼编剧)、绍剧《烈火真金》(颂恩、闻得编剧)。

导 演 奖

越剧《复婚记》(朱敏)、《终身大事》(姚贞文)、《当心飞走》(杨春光)、《闪光的爱》(张骏声、郭兵)。

瓯剧《血染青山》(梅哲)。

婺剧《卖缸》(王志力)、《莲花戏夫》(王正洪)。

教学奖:婺剧《换猪》。

导演感谢:姚剧《烦恼的喜事》。

音 乐 奖

音乐设计奖:越剧《复婚记》(朱国柱)、《俩姐妹》(集体创作)、《当心飞走》(王建华)、瓯

剧《血染青山》(张启斌)、婺剧《卖缸》(何通)、《莲花戏夫》(张宗)、绍剧《烈火真金》(罗萍、陈顺泰)。

主胡乐师奖:瓯剧《血染青山》(杨玉洗)、绍剧《烈火真金》(沈志耿)。

司鼓乐师奖:京剧《孙中山》(林瑞权)、绍剧《烈火真金》(周小蛇)

男调设计奖:越剧《闪光的爱》(樊润河)。

乐队集体演奏奖:浙江越剧二团《闪光的爱》乐队、绍兴市绍剧团《烈火真金》乐队。

舞美奖

舞美设计奖:越剧《终身大事》(叶佩芬、杨建儿)、《闪光的爱》(乐国庆、杨志祥)、姚剧《烦恼的喜事》(张宝华)、婺剧《莲花戏夫》(吴汉)。

人物造型奖:京剧《孙中山》(李庶民)。

绘景奖:瓯剧《血染青山》(朱吉庆、陈知牧)。

音响效果奖:绍剧《烈火真金》(朱伯泉)。

优秀演出奖

越剧《复婚记》(嘉兴地区越剧团)。

演出奖

越剧《终身大事》(岱山越剧团)、《当心飞走》(奉化越剧团)、《四姑娘》(嵊县越剧团)、《表的风波》(台州地区越剧团)、《闪光的爱》(浙江越剧二团)、《会亲》(宁波地区越剧团)、《俩姐妹》(庆元越剧团)、《冒尖户的婚事》(丽水地区越剧团)、婺剧《还驴》(兰溪婺剧团)、《莲花戏夫》(东阳婺剧团)、《卖缸》(浦江婺剧团)、《换猪》(东阳婺剧团)、《胡子外传》选场(江山婺剧团)、京剧《孙中山》(浙江京剧团)、姚剧《烦恼的喜事》(余姚姚剧团)、瓯剧《血染青山》(温州瓯剧团)、绍剧《烈火真金》(绍兴市绍剧团)。

优秀表演奖

越剧:李伟勇、钱爱玉、王志力、杨学梅、林卿华、周正。

绍剧:赵秀治。

瓯剧:翁墨珊。

表演奖

越剧:朱小牛、于加、董明霞、杨春光、马捷、郑华玉、金行德、何英、何芮琴、周联盟、喻雅飞、谢丽斐、任在京、陈信华、梁永璋、徐惠娥、吴红霞、孙常遇、郑爱玉、徐水银。

姚剧:朱月娟、胡永弟、寿建立、韩追娣、胡秀纹。

瓯剧:谢菲菲、王成虎、孙来来、占镇庸、朱秋霞。

京剧:郑学胜、叶盛华、龚玲玲、李玉声。

婺剧:何碧莲、杨娟娟、陈更新、方正余。

绍剧:冯祖涛、施大乔。

学员表演奖

越剧:何赛飞、宓冰霞。

婺剧:金放荣、齐灵姣。

浙江省首届舞台美术展览优秀作品奖 戏曲作品获奖名单(1981年)

昆剧《十五贯》(裘云飞)

绍剧《三打白骨精》(汤永生)

婺剧《于无声处》(许学初)

越剧《秦香莲》(王凤兴)

婺剧《西施泪》(王扬)

越剧《莫愁女》(陈立华)

越剧《天国春秋》(罗志摩)

越剧《苏小小》(叶明楠)

越剧《祝福》(龚景充)

甬剧《天要落雨娘要嫁》(周东昭)

浙江省昆剧团参加昆曲传习所创办六十周年纪念活动演出剧目表

（1981 年 11 月 · 苏州）

演出剧目	“传”字辈主要演员	青年演员	备注
斩杨	周传瑛、张娴、包传铎		“传”字辈主要演员中，郑传鉴、王传蕖、周传沧系浙江昆剧学员班客座教师。
访谱	沈传锟	何炳泉、陶波	
吃茶	王传淞	张世铮、王世瑶	
打车	郑传鉴、周传瑛、包传铎		
芦林	王传蕖		
探庄	周传沧	林为林、俞志清 汤建华、谢明明	
跪池	汪世瑜、龚世葵、张世铮		参加汇报演出
杨贵妃·惊变	汪世瑜、王奉梅		
探庄		林为林、汤建华 俞志青、谢明明	
游园·惊梦		张志红、孙继红、李公律	
下山		唐蕴岚、王斌	
借扇		邢金沙、章金来	

文化部、中国戏剧家协会联合举办 1980 至 1981 年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本评奖浙江戏曲剧本获奖名单（1982 年）

越剧《汉宫怨》、《终身大事》。

浙江省昆剧团参加江苏、浙江、上海两省一市昆剧观摩演出剧目表

（1982年5月·苏州）

演出剧目	前辈演员、教师	青年演员	备注
拜月	教师：周传瑛、姚传芗	张志红、唐蕴岚	5月下旬起在苏州古典舞台、新艺影剧院演出
叱邪	教师：周传瑛、王传淞 包传铎	龚世葵、张世铮、陶　波	
狗洞	教师：王传淞	王世瑶、程伟兵、蔡火根	
题曲	教师：姚传芗	王奉梅	
写本	教师：周传瑛、张　娴	陶传明、李明华	
拾画·叫画	教师：周传瑛	汪世瑜	
雪里梅	教师：周越先	王世菊	移植剧目
见娘	教师：周传瑛	徐冠春、余莅杭 何炳泉、陈时红	
挡马		马佩玲、陈时红	移植剧目
杨贵妃	编剧：陈　静 导演：王　瑗	汪世瑜、王奉梅、王世瑶 张世铮、程伟兵、蔡火根	6月1—2日演出于开明剧院

浙江省戏曲“小百花”会演获优秀小百花奖演员名单（1982年9月）

姓　名	单　位	剧中角色
舒锦霞	黄岩县越剧团	《教子》饰柳氏
周笑天	天台县越剧团	《探寒窑》饰王宝钏
徐艺君	玉环县越剧团	《断桥》饰许仙
方雪雯	台州越剧团	《庵堂认母》饰徐元宰
李勇勇	浙江越剧二团	《夺雁》饰徐凤珠
赵晓红	舟山地区越剧团培训班	《行路》饰敫桂英

（续表一）

姓　名	单　位	剧中角色
夏赛丽	舟山地区越剧团培训班	《送花楼会》饰霍兴
何赛飞	岱山县越剧团	《送花楼会》饰霍定金
支　涛	普陀县越剧团	《拷打寇珠》饰陈琳
杨　军	宁波市甬剧团	《搀桥》饰陈宰庭
陈淑英	宁波市越剧团	《前见姑》饰方朵花
吴海丽	温州市越剧团	《楼台会》饰祝英台
尤剑静	温州市瓯剧团	《盗仙草》饰白素贞
林双杏	温州市和剧团	《断桥》饰许仙
何　菲	温州市越剧团	《哭祖庙》饰刘谌
钱卫红	温州市瓯剧团	《沉香下山》饰沉香
柯海燕	温州市瓯剧团	《钓金龟》饰康氏
傅少程	遂昌县婺剧团	《牡丹对课》饰白牡丹
吴慧玲	缙云县婺剧团	《拾玉镯》饰孙玉姣
陈辉玲	浙江艺术学校	《风雪摆渡》饰张岚
陈少伟	浙江艺术学校	《放裴》饰裴舜卿
俞会珍	浙江艺术学校	《送凤冠》饰王夫人
周跃英	金华市婺剧团	《拷打提牢》饰洪秀芳
陈美兰	金华地区婺剧训练班	《辕门斩子》饰穆桂英
赵姝珠	金华地区婺剧训练班	《三请樊梨花》饰薛丁山
张智慧	浦江县婺剧团	《三打陶三春》饰县令
黄维龙	金华地区婺剧训练班	《辕门斩子》饰杨延昭
胡　悦	东阳县婺剧团	《山门卖酒》饰鲁智深
姚兰芳	新昌调腔剧团	《秋江》饰陈妙常
赵莉莉	诸暨越剧团	《焚稿》饰林黛玉
孙晓燕	绍兴地区绍剧艺术训练班	《艾虎招亲》饰沙凤仙
童春娟	绍兴地区绍剧艺术训练班	《艾虎招亲》饰沙秋葵

（续表二）

姓　　名	单　　位	剧中角色
钱惠丽	诸暨越剧团	《葬花》饰贾宝玉
王大为	绍兴地区绍剧艺术训练班	《艾虎招亲》饰艾虎
金培灿	绍兴市绍剧团	《龙虎斗·叹营》饰赵匡胤
付江凤	萧山越剧团	《评雪辨踪》饰吕蒙正
王莲琴	临安越剧团	《梁祝·劝婚》饰祝公远
王秋月	富阳越剧艺术训练班	《二堂放子》饰王桂英
施桂英	淳安睦剧团	《联姻出征》饰周凤娘
吕惠娟	嘉兴市越剧团	《西园记》饰王玉真
张　薇	嘉兴市越剧团	《西园记》饰张继华
茅威涛	桐乡县越剧团	《露真》饰梁玉书
陈肖露	嘉兴地区越剧团艺术训练班	《赖婚记》饰陈氏
董柯娣	象山越剧艺术训练班	《屈原·天问》饰屈原
王育红	宁波地区姚剧训练班	《打窗楼》饰桂英
林为林	浙江昆剧团	《界牌关》饰罗通
张志红	浙江昆剧团	《游园·惊梦》饰杜丽娘
孙丽萍	浙江昆剧团	《水淹泗州》饰水母
邢金沙	浙江昆剧团	《八仙过海》饰金鱼仙子

浙江省舞台电子技术研究所舞台科技成果获奖目录表

获奖等级及时间	项　目　名　称	获奖人员
文化部 1978 年奖	新型调光器及舞台专用电子计算机	俞　健 章兆民
文化部 1978 年奖	可控硅稳压调光器	俞　健 陈洪春

（续表一）

获奖等级及时间	项目名称	获奖人员
浙江省1978年科技成果二等奖	新型可控硅调光器和可控硅稳压调光器	俞健 章兆民 陈洪春
浙江省1979年度优秀科技成果二等奖	KZC—120型舞台调光专用电子计算机	俞健
文化部1981年科技成果二等奖	KZC—120型舞台专用电子计算机调光装置	俞健

浙江省戏曲传统剧目表演艺术录像资料目录

剧种	剧目名称	主要演员
昆剧	小宴	周传瑛、张娴
	上路	王传淞、郑传鉴
	拾画·叫画	汪世瑜
	吟诗·脱靴	俞振飞、周传瑛、王传淞
	拜月	张志红、唐蕴岚
	写状	王传淞、邵传镛
	雪里梅	王世菊
	题曲	王奉梅
	狗洞	王世瑶、程伟兵
	刘唐下书	沈传锟、林继凡
	游园	张志红、王　瑾
	惊梦	华文漪、汪世瑜
	浇墓	王奉梅
	访鼠	陶伟明、王世瑶
	不第投井	程伟兵、龚世葵、王世瑶
		张世铮、何炳泉、孙肖选
	吃茶	韩建成、张世铮
	请医	王世瑶、何炳泉、徐延芬、陶铁斧

(续表一)

剧　　种	剧目名称	主　　要　　演　　员
昆　剧	界牌关	林为林、翁国生、俞志清、汤建华
	张三借靴	韩建成、王世瑶、林继凡
	亭会	汪世瑜、徐延芬
	见都	包传铎、陶伟明
	判斩	张世铮
	约钗、闹钗	周云娟、郑淑兰
(永嘉昆剧)	送饭	张志红
	送子	何炳泉、张世铮
	刀会	程伟兵
	水斗	邢金沙、孙丽萍
	乐驿	王传淞、沈传锟
	绣房	王传淞、王奉梅
	借茶	王传淞、龚世葵
	定情	周传瑛、张　娴
	密誓	周传瑛、张　娴
	醉写	周传瑛、徐冠春、王世瑶、王奉梅、薛小英
	拾柴	周传瑛
	书馆	周传瑛
	汉剑	王传淞、包传铎
	扫秦	陶　波、程伟兵
	夜巡	翁国生、陶波、林为林
	寻梦	张志红、唐蕴岚
	芦林	王世瑶、王奉梅
	前亲	王世瑶、王世菊
	探庄	林为林
	赠剑	张志红、李公律
	琴挑	汪世瑜、王奉梅

（续表二）

剧　种	剧目名称	主　要　演　员
昆　剧	骂贼	程伟兵、胡建华
	庵会	王奉梅、张志红
	八大锤	林为林、程伟兵、俞志青等
调　腔	游寺	杨荣凡、石慧贤
	请生	章华琴、陈彩珍
	赴宴	马春姝
	拷红	
婺　剧	斩吕布	吴亦芝、钱桂兰、江筱姣、徐汝英、袁根生
	断桥	倪志董、朱元昊、朱珠凤
	铁笼山	方炳环
	重台别	朱云香、许秋峰、葛素兰、吴莲英、钱桂兰、陈琼、袁根生 蒋歌真
	何乙保写状	徐东福、刘淑贞、徐汝英
	机房教子	刘淑贞、许秋峰、江筱姣
	藏眉寺	夏美崽、钱桂兰、袁根生、蒋歌真
	马武夺魁	傅阿火、吴煜章、钱桂兰、袁根生、胡根土、夏美崽、申爱凤
	芦林相会	徐东福、徐汝英
	拷打提牢	倪志董、叶根仙、蒋歌真
	追狄	楼冬梅、徐逢仙
	五阳访主 （三打王英）	胡跃章、钱桂兰、朱云香、徐筱娜、许秋峰
	光普卖酒	葛素云、赵光镇
	打金枝 （百寿图）	申爱凤、徐汝英、王益铨、胡跃章
	九锡宫	胡哲学、朱广才、倪更生、翁晓荣
	雪里梅	周越先
	赐官	徐逢仙、朱广才、胡哲学
	活捉三郎	徐东福、施秀英

（续表三）

剧种	剧目名称	主要演员
婺剧	李大打更	黄志立、经金莲、朱云香、吴莲英
	小富贵图	吴莲英、经金莲、徐筱娜、钱阿木、袁根生
	水擒庞德	严宗河、方炳环、王益铨、钱桂兰、吴子良
	临江会	申爱凤、钱桂兰、袁根生、胡跃章、夏美崽、施秀英
	桃花霸	周越先
	推车接父	潘池海、黄志立
	昭君出塞	徐汝英、赵光镇、袁根生
瓯剧	阳河摘印	陈又新、冯彩秋、叶岳林、谢安环、钱卫红
	绣楼定情	虞温平、林双杏、陈小红
	酒楼杀场	孙来来、黄宗生、叶岳林、王青春
	一讼	王成虎、翁墨珊、谢菲菲、祁莲莲、黄宗生、冯彩秋
	借扇	王奋扬、朱秋霞

浙江省拍摄电影的戏曲剧目名单

剧名	制片厂	拍摄时间	品种	备注
京剧《盖叫天的舞台艺术》	上海电影制片厂	1954年	黑白舞台纪录片	电影导演白沉。拍摄了盖叫天主演剧目《劈山救母》、《白水滩》、《茂州庙》、《七雄聚义》、《打虎・狮子楼・十字坡》。
昆剧《十五贯》	上海电影制片厂	1956年	彩色舞台纪录片	浙江昆苏剧团演出。原著朱素臣，浙江省《十五贯》整理小组改编。电影导演陶金，主演周传瑛、王传淞、朱国梁、包传铎、徐冠春、李倩影。
越剧《西厢记》	香港华文影业公司 浙江电影制片厂(协助)	1956年	彩色戏曲片	浙江越剧一团演出。原著王实甫，电影改编袁珠儿、谷雷鸣，导演赵一山、胡汝慧，主演张茵、金宝花、屠笑飞、高佩。
越剧《斗诗亭》	上海天马电影制片厂	1960年	彩色戏曲片	浙江越剧二团演出。编剧胡小孩，电影导演应云卫，主演王爱勤、曹蓉芳、张榕桦、方海如、江涛。

（续表一）

剧名	制片厂	拍摄时间	品种	备注
绍剧《孙悟空三打白骨精》	上海天马电影制片厂	1960年	彩色戏曲片	浙江绍剧团演出。浙江省文化局《三打白骨精》整理小组改编，电影导演杨子仲、俞仲英，主演六龄童、七龄童、筱昌顺、傅马潮、筱艳秋。
京剧《武松》	上海天马电影制片厂	1963年	彩色戏曲片	主演：盖叫天； 电影导演：应云卫、俞仲英。
越剧《半篮花生》	长春电影制片厂	1972年	彩色戏曲片	浙江越剧团演出，浙江省《半篮花生》创作组创作，电影导演朱文森，主演梁永璋、张榕桦、宋顺发、吴玲玲。
昆剧《西园记》	珠江电影制片厂	1980年	彩色戏曲片	浙江昆剧团演出。原著吴炳，改编贝庚，电影导演陶金，主演汪世瑜、沈世华、龚世葵、王世瑶。
越剧《花烛泪》	浙江电影制片厂	1981年	彩色戏曲片	浙江越剧一团。编剧胡小孩、谢枋、天方，电影导演殷子、陈蝉。主演屠笑飞、张志明、李勇勇、刘关根、王忠芳。
婺剧《西施泪》	长春电影制片厂	1982年	彩色戏曲片	浙江婺剧团演出。编剧双戈、魏峨、方元。电影导演李光惠、刘中明，主演郑兰香、杨安仁、胡炳礼、倪建甫、方允均、王益铨、吴光煜、周碧珍。

历 史 资 料

清康熙初浙江巡抚赵士麟禁演戏示

照得浙省灾荒之后，民困未苏，凡一切无益之费，概宜节省。岂习俗相沿，奢华竞尚，民家宴会，辄用戏剧，徒知酣歌恒舞，足供一夕之欢，不惜剪烛倾樽，已费中人之产；更加无籍游民，不事生业，每于城市乡村，科敛民财，恣搬傀儡，以致环堵聚观，男女混杂，奸盗邪淫，从兹而起；甚至，拈头射利，遂开赌博之场，角口争强，因构官司之衅，种种祸胎，殊堪发指，合亟严行禁饬。为此云云，所属士民，不得仍蹈前辙，媚客费财，侮神事生。如有不遵，辄犯严禁者，两邻保甲，指名呈禀。及搭台演戏者，该地方官，不时察拿究治，毋视具文，倘经访闻，并处不贷。文到取具遵依报查，毋违。

（清赵士麟《读书堂全集·采衣集》卷四十四《抚浙条约》下）

萧山县庙会演戏取缔规则

（民国十六年十二月三十一日浙江省政府呈准备案）

第一条　本规则凡演戏人与演戏之头家悉遵守之。

第二条　除年规社庙酬神或庆祝事项不得无故演戏。

第三条　凡演戏不得籍神为名开场聚赌。

第四条　戏场除各庙宇固有建筑戏台外须容纳千人以上之地点准搭台演戏。

第五条　凡演戏须照章纳捐简章另订之。

第六条　凡演戏须有头家先行报告该受警所派警莅场监视并呈送剧本检定之。

第七条　剧本中如认为有妨害风俗公安文化卫生等戏警察官得禁止之。

第八条　本规则呈准浙江省政府核准后公布施行。

（《浙江省政府公报》第194期）

浙江省审查民众娱乐暂行规程

（民国二十年二月二十六日）

第一条　凡本省之民众娱乐事业，均应依照本规程，受主管机关之审核与检查。

本条所称民众娱乐事业，暂以戏剧、影片、说书为限。

第二条　影片检查事宜依照电影检查法办理。

第三条　戏剧说书，非经教育厅民政厅核准，不得表演。

第四条　教育厅民政厅应合同组织省民众娱乐审查委员会，委托审核全省戏剧及说书。

第五条　省审查委员会章程由教育厅民政厅会订，呈报省政府备案施行。

第六条　戏剧说书负责人得具备申请书，连同剧本、书本，或说明书等，申请教育厅民政厅审核。各县市政府亦得依照前项手续，转行申请。

第七条　戏剧说书无左列事情之一者，应予以许可；否则予以纠正，或禁止。

一、违反党义，提倡邪说者；

二、迹近煽惑，有妨治安者；

三、提倡封建思想者；

四、提倡迷信者；

五、迹近诲盗，引导作恶者；

六、描摩淫亵，诱惑青年者；

七、情状惨酷，有伤人道者；

八、侮辱个人或团体之情事者；

九、其他有害于观众之身心者。

第八条　戏剧说书经审查合格后，由教育厅民政厅公布之。

第九条　各种民众娱乐事业，能引起观众美感，并合于左列标准之一者，应予以奖励。

一、唤起民族精神者；

二、提倡民治思想者；

三、灌输科学思想者；

四、其他有益于观众之身心者。

第十条　各县市政府、所属区公所，应于各种民众娱乐事业表演时，施以检查，检查通则另订之。

第十一条　各县市民众娱乐审查细则，应由各县市教育局公安局依照检查通则会拟，送请县市政府核转教育厅民政厅备案。

第十二条　各县市政府应于每年六月及十二月终，将检查民众娱乐工作，填具报告表，呈报教育厅民政厅备案。

前项表式由教育厅民政厅定之。

第十三条　本规程自省政府公布日施行。

（《浙江省政府公报》1142号）

浙江省人民政府文教厅文化局
为《大劈棺》一剧应暂予停演的通知

各专区公署市文教局：

奉华东军政委员会文化部本年六月十五日化戏字第〈1361〉号令以奉中央文化部本年六月七日（51）文艺字第二十四号令，即开"照抄第一"等因特电，希遵照并即转知所属遵照执行。嗣后，如有该剧修改本，应送本局以便转寄华东文化部汇呈中央审核。

浙江省人民政府文教厅文化局

1951年6月19日

附件：

华东军政委员会文化部
为《大劈棺》一剧应暂予停演给浙江省文化局的通知

一、奉中央人民政府文化部本年六月七日（51）文秘艺字第二十四号令开：《大劈棺》一剧，系反对夫死再嫁，含有严重封建毒素和迷信、色情、野蛮形象的剧本，本部业已通知中国戏曲研究院将该剧本加以修改，在未改好前，全国各地，均应暂予停演，并组织戏曲界艺人修改，修改本应送部审核，以求允当。

二、仰即遵照，并转知所属遵照执行，如有修改本，应送我部以便汇送中央审核。

1951年6月16日

浙江省人民政府文教厅
为解决艺人在淡月期间生活困难办法的通知

1951年8月11日　文字第16996号

查我省戏曲改进工作，自解放至今，已有显著进展。一般艺人在政治文化觉悟上阶级觉悟上均能普遍提高，配合政府中心任务，演出有一定教育作用之戏曲。但据了解：在七、

八月间(农历六七月)为艺人生活最困苦时期,戏院营业,通例清淡,有不少艺人连吃饭都成问题,有些戏院曾来请求救济予以维持。在此种情况之下,政府不能坐视,应多为艺人设法解决其困难,□□□□□□计,在此淡月期间,对彼等生活上如予以相当救济,则将更可使其靠近人民政府,将来必能更好为人民服务。为此,拟定解决办法三项:

(一)先调查戏院中有臃肿现象者及其寄生人员(包括前后台),动员其转业或回乡生产,并与当地工会联系,予以相当帮助,做到自动自觉离开而减轻戏院艺人之负担;

(二)大力发动当地文艺工作者协助艺人编写导演新戏,并应协助各演出新戏之剧团广泛展开宣传工作及深入之组织工作。

(三)执行上列二项办法后如尚有困难者,再举办艺人训练班,由政府供给其伙食,给予适当时间的训练。

以上三项办法希于文到后即召集你区有关部门从详讨论,决定进行步骤,并将结果上报,以便审核或酌拨补助经费。务希迅速勿延。

通知:

各专员公署

杭州市、温州市、宁波市人民政府

杭县人民政府

厅长:刘丹

浙江省人民政府文化事业管理局关于“浙江省民间职业剧团登记管理暂行条例”的请示报告

1954年12月

兹根据中央文化部十月十四日文部□字第5348—9号“关于民间职业剧团的登记管理工作的指示”,重新拟订《浙江省民间职业剧团登记管理暂行条例(草案)》及《剧团登记的试点工作计划》、《剧团登记普查提纲》,现随文上报。因该项工作拟会同江苏省、上海市同时在本月下旬开始进行,因此请迅予批示。

主送:省文委

抄送:省委宣传部

浙江省文化局

浙江省文化局关于我省各剧团在流动演出中所遇到的一些问题的请示报告

化艺(56)字第五六——•一〇号

兹将我们最近所了解我省各剧团下乡巡回演出中所遇到的一些问题，及我们的意见，报告如下：

1、部分区乡干部看不到农民群众对文化生活的迫切需要，不明确剧团的演出是对农民群众进行思想教育，可以鼓舞农民的生产热情，往往藉口“演戏要妨碍生产”，不支持或生硬地限制剧团下乡为农民服务。如浙江越剧团在县委宣传部、县文教科的安排、介绍下，拟赴诸暨草搭、上虞章镇、绍兴党山等地区演出，先后均遭拒绝，瑞安目前尚有几个区解放后一直没有剧团去过，被艺人视作“进不去的地区”。此外，有些地区的剧场也给剧团下乡以一些留难，如台州越剧团过去曾几次要求下乡，而文教科干部和剧场人员就以剧团下乡，剧场空了，会影响国家收入来限制剧团下乡。

2、不顾剧团演出计划，强令剧团延长演期或任意抽调剧团。如上虞越剧团在该县丰惠镇配合物资交流大会演出时，因大会延期，就硬要剧团于期满后续演两天(剧团已与另一场地签订了合同)坚不放行，后来由文教科决定暂分两地演出，该镇竟通知搬运工会和汽车站，不放剧团出镇，要扣留剧团行装，甚至提出“不管保卫工作”和“检查票根”等来留难剧团。平阳县为了配合本地物资交流大会，把远在温岭演出的红旗京剧团调了回来，使剧团一次就化了数百元川费。

3、非法抽募上演经费和乱收税款，加重剧团额外负担。其名目有消防费、冬学费、水利费、失学青年救济费、大会堂设备费、复员军人生活补助费、小菜场建设费、物资交流大会经费及凉亭费、修桥费、积肥费等等，其方法有按营业额抽成、定额摊派、义演和不合理的拆帐等，如上虞虞光绍剧团在该县章镇演出三天，缴纳大会经费一百三十元，后至余姚梁弄演出，当地提出要按营业额百分之五抽成，杭州市新六越剧团在萧山戴村演出三天，大会要剧团贴一百三十元地方经费，后经一再交涉，尚交九十元。嘉兴市红旗京剧团在嘉兴县新篁镇演出，按营业额百分之二缴纳市场管理费。平阳人民婺剧团在玉环县楚门镇配合物资交流演出五天，营业收入为一千四百元左右，而剧团收入仅五百四十元。绍兴市同春绍剧团在萧山县和尚店演出，每天要抽七十元地方经费，因剧团没有同意，临行时就扣留剧团行头。余姚、慈溪某些地区，要剧团交纳四百到五百元的搭台费，否则以另聘剧团作难。金华县有些地区到处请剧团解决水利费和消防费等，地方抽成从百分之十到百分之二十五(即一百元钱，地方约二十五元，税款二十五元，剧场十五元，剧团只得三十五元)尚有部分剧场，将剧团下乡演出，作为赚钱的好机会，如义乌剧场与义乌婺剧团下乡时，把拆帐比例三、七提高到五、七，并说：“你们不同意就不要下乡。”此外，部分地区的税务机关，也

对剧团乱收或乱罚税款。如绍兴市同力绍剧团在桐庐演出，曾缴所得税一百余元，丽水越剧团在青田演出，当地税务机关要剧团缴纳行头税和布景税；(行头布景都是该团演员或剧团集体所有，并无租赁关系)。衢县新春剧团在义乌演出时，应树国中学之邀，抽出部分人员前去参加该校毕业同学联欢晚会演出，事后由该校送给剧团化妆和晚餐费二十元，当地税务局说剧团漏税，在剧团营业收入中扣去十五元，作为罚款。

4、任意点戏、罚戏和闹场等，对艺人采取极粗暴的手段。如浙江婺剧团在金华乡下演出，当地要求剧团一夜连演二个大戏，平阳人民婺剧团在楚门镇演出，文化站金同志硬要剧团上演到深夜十二点多才能演完的长本戏，既妨碍艺人健康，又影响观众次日生产，金华婺剧团在横店演出时，当地硬要该团上演含有迷信成分的老戏《火烧子都》，诸暨保险公司王经理，硬要同春绍剧团将准备上演的优秀剧目《三打祝家庄》换掉改演《真假孙悟空》，因此戏不健康，剧团没有应允。接着王又要剧团上演该团停演已久的坏剧目未遂而大发雷霆，并于剧团临走前要把导演留下。松阳红旗婺剧团在龙游塔山区演出时，民兵朱保银因要剧团上演“天亮戏”未遂，竟藉口剧团演出的《僧尼会》是迷信戏，跑上台去，要把正在演戏的演员拖下台来，又把打鼓板的手拉住，不许他工作，剧团因改进舞台形象，把《铁笼山》“逼宫”一场戏放在幕后，他就故意说剧团“偷戏”，带动群众闹场，要剧团罚戏。该区朱区长也支持朱保银的行为，硬要剧团负责人二次登台检讨，并要剧团罚戏了事。

上述情况，仅系各剧团向我局反映的部分材料，如再深入调查收集，当不止这些。为了贯彻文艺为工农兵服务的方针，为使戏剧工作能发挥它向广大人民群众进行社会主义爱国主义教育的作用及满足群众日益增长的文化生活要求，我们认为上述现象必须予以纠正，为此我们认为：

1、凡属点戏、罚戏、闹台、巧立名目要剧团筹募经费或在戏票中抽成等，系不正当行为，均应禁止，今后倘再有此类事件发生，不论何人，应予适当处分。至于剧团之捐税，除国家明文规定者外，亦不得任意征收。

2、各地党政机构应组织剧团更好地为生产为中心服务，督促并保证剧团下乡巡回演出，有计划地满足农民群众的文化生活要求。

3、各地政府应保证各剧团与各剧场或演出场地所签订的合同的执行，任何一方不得藉故毁约。

4、今后各地干部，不论何人不得藉口工作，无票入场看戏，如系工作需要，应在戏剧观摩费中报销，购票入场，亦不得藉口开会，要剧团免费招待演出。

以上意见，如无不当，请批转各地。

浙江省文化局

1956年2月10日

主送：省委、省委文教部、省人民委员会

浙江省文化局关于各地不得自行批准发展国营剧团及有关问题的指示

化艺(56)字第56—13号

各专署、县(市)人民委员会(文教局、文化处):

全国农业和私营工商业社会主义改造的高潮,极大地鼓舞了广大戏曲艺人的社会主义积极性,有力地推动了民间职业剧团的前进。在这沸腾的社会主义浪潮中,很多民间职业剧团积极主动地要求改为国营剧团,这种行动和要求总的看来是积极、正常和应予肯定的。很多地方政府业已注意这一事实,及时地给剧团以鼓励和支持,并把这种积极性引导向改进工作、提高质量方面去,这是正确的。但由于我们事先未能下达指示,以致有些地区(如平湖县和嘉兴市)在当地私营工商业改造高潮之际,也将民间职业剧团匆匆地改为国营。这样,不但影响全省发展国营剧团的统一步骤,同时势必造成今后工作上的混乱和被动。我们应该认识到今天的民间职业剧团在经济性质上已是社会主义合作制了,他们的劳动是集体的,生产资料(行头、布景、道具等)已经集体所有(只有小部分剧团行头归演员所有),在经济上是以"按劳取酬"的原则进行分配的。所以民间职业剧团在社会主义条件下并非资本主义因素,改为国营并不是剧团经济性质上的转折点,不须要同私人资本主义一样对民间职业剧团采取革命的手段。如果把对民间职业剧团改为国营问题和对私营工商业的改造问题混淆起来,显然是不对的。今天民间职业剧团改为国营,问题不在于所有制,而是如何加强剧团的工作,使它在艺术上达到一定水平,经济上完全自给,有一批优良的保留节目等。所以对民间职业剧团的改为国营应该是逐步地、有计划地进行。改变为国营是每个民间职业剧团的愿望,文化行政领导部门就应该鼓励他们来创造条件,争取成为一个名符其实的国营剧团。

根据上述理由,我局对将民间职业剧团改为国营剧团特作如下几点规定:

1、必须有计划、有准备、有步骤地发展。发展前必须对剧团组织、人事、财务管理及艺术水平的提高等方面以及改国营后的各项措施与善后处理等都应作周密考虑和适当安排,并做好思想教育工作。

2、发展国营剧团必需坚持四个条件,即政治好(政治上巩固,组织纯洁,成员有社会主义觉悟)、业务好(演出质量高——今年要求超过本省剧团的中上等水平)、经济收入高(保证能实行企业化,今后并能逐步上缴利润的)、剧团自愿等。以保证发展的国营剧团具有相当的质量,以创造工作经验并起示范作用。

3、发展国营剧团必须有全局观点,适当地掌握平衡,如剧种之间、地区之间的平衡,但同时又必须反对平均主认。我局将于本月份之内将发展方案下达,请各专署讨论并提出意见。

4、各地应注意对剧团从正面加强教育，清除那些不正确的观点，更不能片面地从满足剧团的要求出发，而应说清道理，鼓励其积极创造条件，从而把剧团的这种积极性引导向改进工作方面，使之成为推动工作的动力。

5、今后各地发展国营剧团，应根据本局规划方案进行，同时必须事先将详细计划报局审批，在我局未批准前不得擅自宣布。平湖县、嘉兴市应即将对雄壮、三友两团的组织、人事、财务管理及艺术水平等各方面情况及今后的各项措施等详报我局审核处理。

浙江省文化局

1956年3月5日

抄送：中华人民共和国文化部。

《人民日报》1956年5月18日社论

从“一出戏救活了一个剧种”谈起

“一出戏救活了一个剧种”，这句话是戏剧界一些同志有感于昆曲“十五贯”在首都演出后的情况而发的。本来，一个剧种的兴亡衰替，决不应该决定于一出戏，然而“十五贯”的演出，竟然使这句话有了根据，这就看出我们的戏曲工作中确实存在着问题了。

昆曲“十五贯”的丰富的人民性、相当高的思想性和艺术性，是我国戏曲艺术中的优异的成就。正如周恩来总理昨天在昆曲“十五贯”座谈会上所指出的：“十五贯”不仅使古典的昆曲艺术放出新的光彩，而且说明了历史剧同样可以很好地起现实的教育作用，使人们更加重视民族艺术的优良传统，为进一步贯彻执行‘百花齐放、推陈出新’的方针，树立了良好的榜样。”

但是，在这以前，我们也曾经听到过这样一些论调：某一个地方剧种没有什么发展前途；某一个地方剧种只好让它自生自灭。诸如此类的意见，如果是出自一般观众之口，那也还只是少数人的兴趣口味和知识不足的问题；可是，这样的意见，却也曾经出自一些对领导戏曲工作负有责任的人之口，这就不能不令人感到奇怪了。

对于昆曲，就确实有过这种论调，似乎除了向它学习一些舞蹈身段或表演的基本技术训练之外，就没有什么“新”可“出”了。在持这些论调的人的心目中，昆曲的命运是注定了要湮没的。因为活跃在“红氍毹上”的时代，自然早过去了，典雅的唱词，也只有少数人才能欣赏。可是，下这样的判断的时候，他们有没有对这个剧种作过深入的、细致的调查研究呢？有没有到昆曲的传统剧目中去即使是略作涉猎呢？更重要的是，有没有同昆曲的艺人们商量过并且倾听他们的意见、同他们一起动手来进行本剧种的改革工作呢？

我们看到的，是为数不少的现代的过于执们的“察言观色”和“揣摩猜测”。他们只凭少数人的兴趣和口味，只凭主观臆测和一些若干年前的印象，就轻易地作出决定，并且把这当作发展、扶植某一地方剧种的依据和方针。结果，三言两语，就信笔一挥，这一挥不打紧，一个具有悠久历史的剧种在解放后就被压抑了好几年。

浙江省昆苏剧团轰动上海、轰动北京，“满城争说十五贯”的盛况，不仅给了现代的过于执们一个响亮的回答，也向这几年来的戏曲改革工作、向领导戏曲改革工作的文化主管部门，提出了严重的问题：在“百花齐放”的时候，是不是还有不少的花被冷落了，没有能灿烂地开放？在扶植和发展了不少地方剧种的时候，是不是同时也压抑和埋没了一些地方剧种？

自然，任何人决不会抹杀这几年来戏曲改革工作的成就。可是，昆曲“十五贯”的出现，却为我们的戏曲改革工作作了一次检验。据说，全国的地方剧种和艺人至今还没有完全精确的统计和调查，这中间，蕴藏着多少的艺术珍宝，亟待我们去发掘啊！那么，那些对于我们还很生疏的剧种的命运，也就十分令人牵挂了。希望每一个还没有受到重视的剧种，今后不再要等到来北京演上一出戏以后，才能“救活”。

《人民日报》1956年5月18日载新华社通讯

文艺界人士举行昆曲“十五贯”座谈会
周总理称赞这个戏是“百花齐放、推陈出新”的榜样

新华社17日讯　文化部和中国戏剧家协会十七日邀请首都文艺界著名人士二百多人举行昆曲“十五贯”座谈会。

周恩来总理出席了座谈会。当“十五贯”主要演员周传瑛、王传淞、朱国梁等到达会场时，周总理和他们亲切握手。

座谈会由中共中央宣传部副部长周扬、文化部副部长钱俊瑞、中国戏剧家协会主席田汉、浙江省昆苏剧团团长周传瑛和正在北京的广东粤剧团团长马师曾主持。

周传瑛报告了昆苏剧团在浙江省有关部门帮助下改编传统剧目“十五贯”的经过。他感慨地讲起，在解放前，他曾和现在昆苏剧团的几个演员为了继承和发扬昆曲艺术，组织了一个小小的剧团，可是这个剧团一直被人轻视，很多时候连饭都吃不上。现在，他们却受到了国家这样的重视。他说：“剧团能有今天的成就，都是由于中国共产党的支持和培养。”

王传淞也报告了他创造“十五贯”中反派人物娄阿鼠形象的体会。

戏剧家张庚、马彦祥和音乐家何为都讲了话。他们赞扬了浙江省有关部门和昆苏剧团创造性地改编“十五贯”和改革昆曲音乐的成就，并且对昆苏剧团主要演员的表演艺术和

导演的处理手法作了很高评价。

田汉、马师曾也讲了话。

最后，周总理讲话说："十五贯"有着丰富的人民性、相当高的思想性和艺术性，它不仅使古典的昆曲艺术放出新的光彩，而且说明了历史剧同样可以很好地起现实的教育作用，使人们更加重视民族艺术的优良传统，为进一步贯彻执行"百花齐放、推陈出新"的方针，树立了良好的榜样。"十五贯"这个剧本，可以成为改编古典剧本的成功典型，它不只在昆苏剧中可以采用；在有条件的时候，其他剧种也可以采用。

出席座谈会的还有文化部副部长丁西林、刘芝明、夏衍、陈克寒、中国人民解放军总政治部文化部部长陈沂，作家老舍、阳翰笙、陈白尘、陈其通，京剧老艺人萧长华、郝寿臣，昆曲老艺人白云生、韩世昌，以及正在北京的粤剧演员红线女、晋剧演员丁果仙、沪剧演员王盘声、王雅琴和参加全国职工业余曲艺观摩演出会的优秀演员等人。

浙江省文化局
转发中央文化部关于以前文化部公布停演的剧目
在未经文化部明令恢复上演前不要公演
可将修改本报部审核批准后上演的通知

化艺(56)字第203号

各专署、各县、市人民委员会文教科(局)处：

兹接中华人民共和国文化部11月8日(56)文列艺戏字第211号关于"以前文化部公布停演的剧目在未经文化部明令恢复上演前不要公演，可将修改本报部审核批准后上演"的通知全文如下："前中央人民政府文化部戏曲改进委员会于1950年7月11日举行会议时，讨论了关于剧目审定的标准，一致认为对下列情形之节目应加以修改，其少数最严重者得加以停演：(一)宣扬麻醉与恐吓人民的封建奴隶道德与迷信者；(二)宣扬淫毒奸杀者；(三)丑化和侮辱劳动人民的语言和动作。根据上述标准，会上对各地提出停演的剧目逐一慎重讨论，并一致认为《杀子报》、《九更天》、《滑油山》、《奇冤报》、《海慧寺》、《双钉记》、《探阴山》、《大香山》、《关公显圣》、《双沙河》、《铁公鸡》、《活捉三郎》等戏，不应当演出。此项决定，早经公布。后文化部又于1951年和1952年间通告各地提出停演的剧目，有：京剧《大劈棺》、《(全部)钟馗》(昆曲"嫁妹"仍予保留)、《引狼入室》；川剧《兰英思兄》、《钟馗送妹》；评戏《黄氏女游阴》、《活捉南三复》、《活捉王魁》、《僵尸复仇记》、《因果美报》、《阴魂奇案》、《(全部)小老妈》(老妈开唠、枪毙小老妈)等。此外，京剧《薛礼征东》、《八月十五杀鞑子》容易刺激民族感情，不在少数民族地区演出。这些措施澄清了解放初期全国上演剧目中的混乱现象，消除了一些严重有害的剧目的不良影响，这都是必要的。文化部于

今年六月间召开了全国戏曲剧目工作会议，根据现在剧目工作的情况，提出丰富、扩大上演剧目的方针，根据这个方针，首先应对大量的过去并未明令停演，但由于种种原因而久未上演的传统剧目加以挖掘、整理或改编，迅速恢复上演；对于反映历史生活或现代生活的新剧本的创作，也应帮助作家进行；对于过去公布停演的剧目，在未经文化部明令准予上演之前，不得公演。各地如果对其中的某个或某些剧目，经过研究认为可以修改上演，可以将修改的剧本报文化部审核批准后上演。据了解，有些地区对于文化部过去公布停演的剧目，未经请示，亦未经文化部明令开禁，就已恢复公演，这样做法是不妥的，望各地文化局予以检查纠正。”现转发各地，希遵照执行为要。

浙江省文化局

1956年11月15日

抄送：各国营剧团，民营剧团，本局派赴各专区协助会演工作的各干部，各地委、县、市委文教部，省委文教部。

浙江省文化局
为希转知各剧团在旺季期间积累一定的基金的通知

(56)化艺字第239号

1956年12月7日

最近根据几个地区的了解，我省各剧团的营业面临旺季，剧团演职员的生活水平都普遍提高，龙游县越剧团自九月份开始已双倍发薪，还有部分积余准备在年终时分红；有很多剧团上半年“摸白板”，自九月份起都可以按实发薪；还有一些剧团除发了演职员的工资外，还积存了二千至四千元的基金。估计在春节前后营业仍会较好。因此我们认为：各剧团在目前旺季，除抽若干的公积金外，尚应积存一定的基金，作为剧团的周转金，以备明年淡季所需。

剧团的经济是决定剧团巩固与否的重要环节之一。有部分剧团在今年上半年由于营业差，演职员除伙食外毫无收入，有家庭负担的生活十分困难。剧团在演出上需要添制少量的服装道具等也不可能。有的甚至连流动演出的路资也没有，造成演职员思想混乱。但另有些剧团，由于有一定的资金积累，虽营业差，或在淡季歇夏期间，工资仍能照发，演职员思想稳定，剧团的演出质量也能不断提高。鉴此，希望各地文教部门迅速转知剧团在不影响个人收入和适当提高工资的情况下必须积累一定数量的基金。剧团在经济制度上必须作长远打算，收入多少分掉多少的思想是错误的。同时明年全国将开展增产节约运动，中央不会再拨款补助艺人生活，因此必须教育剧团自力更生，努力提高艺术水平和丰富演出剧目，争取“淡季不淡”，并做到不依赖政府的救济。

浙江省文化局

主送：各专署、各县(市)人民委员会

浙江省文化局
汇报贯彻执行第二届全国剧目工作会议情况的报告

化戏(57)字第500号

中华人民共和国文化部、省人委：

为了进一步继承和发扬民族戏曲艺术传统，丰富剧团的上演剧目，繁荣我省戏曲事业，以更好地为社会主义建设事业、为工农兵服务，我局采取了如下一些具体措施，初步贯彻了第二届全国剧目工作会议精神：

(一)在全省专员、文卫县(市)长会议，全省第三次文化行政会议，全省场、团调配会议上，以及向省(市)文艺界，着重传达了周扬、钱俊瑞、刘芝明同志关于剧目工作的报告精神；

(二)在省文艺干校戏曲导演训练班、文艺班上，全面传达了刘芝明副部长的剧目工作会议总结报告和张庚、张真、李啸仓、郭汉城等同志的艺术报告，并结合戏曲观摩，组织了五天的座谈讨论；

(三)通过省二届戏曲会演，在一千余人(包括文化干部、演员、导演、编剧及其他艺术人员)中进行了传达和贯彻，并着重组织学习了“百花齐放、百家争鸣”方针和人民日报社论“有毒草就得进行斗争”一文，会后，并将有关文件发给全省剧团，布置在剧团中普遍传达会演精神；

(四)通过省广播电台传达全国剧目会议精神，组织戏曲界收听广播；

(五)组织各种座谈会(如剧目工作座谈会、戏剧演出座谈会等)及戏曲演出的文字评论，对香花进行了评介推荐，对毒草进行了批评斗争。

经过两次剧目工作会议精神的传达贯彻，我省剧目工作有了进一步的开展，首先表现在各级文化领导部门及戏曲界更加重视继承传统工作，发掘、记录、整理、改编传统剧目上演，已成为戏曲界比较经常的主要工作之一，成绩也较大。特别重视了在普遍发掘、上演传统剧目基础上的重点剧目的整理工作，因而，省二届戏曲会演中在剧目的内容、题材、形式上都比较丰富，其中推荐作为各剧团常演剧目的即有五十个之多。如温州乱弹《阳河摘印》、婺剧的《送米记》、《孙膑与庞涓》、《九件衣》、《黄金印》、《米糷敲窗》，绍剧的《龙虎斗》、《香罗带》，越剧的《五姑娘》(创作)、《双凤冤》，锡剧的《卖妹成亲》，湖剧的《麒麟带》，甬剧的《姑娘心里不平静》(创作)等十二个剧目获得一等奖。由于重视了剧目工作的普遍发掘上演与重点加工整理的结合，既扩大丰富了上演剧目，基本上克服了剧目贫乏的情况，也提高了剧团的演出剧目质量，适当满足了群众的要求。

其次，由于剧目工作会议的贯彻，鼓舞了全省戏曲界及戏曲爱好者的积极性，克服了过去小手小脚，怕在整理传统工作上犯错误的思想。大胆地进行传统剧目的整理及新剧目

的创作活动，作者队伍在逐渐形成、壮大，据不完全统计，业余作者不下百人，参加省会演的剧目，竟有百分之七十是业余作者整理改编的。如得会演一等奖的《双凤冤》、《阳河摘印》、《九件衣》等都是剧团导演整理的。

第三，文艺批评比以前活跃起来了，各级文化行政部门及广大观众重视并运用了这个武器，对待剧目的粗暴现象已逐渐减少，特别是"放"、"鸣"的深入开展，对文艺批评的开展有良好的影响。各级党报都为戏曲评论开辟或扩大了园地，积极评介推荐香花，对毒草进行了斗争，单就杭州市两个报纸三个月的统计，共发表了"不能让毒草在舞台上滋长"等二十多篇剧评，对《杀子报》、《僵尸拜月》、《观音得道》等戏展开了讨论、批评。此外，还组织了一些座谈会，对《大劈棺》等剧目进行了批评。当江苏省崇明县沪剧团在海盐县沈荡镇演出《三〇三大血案》时，遭到了群众性的批评，在镇党委领导下，召开了数次座谈会，群众还自动地给剧团写了二百多张大字报及书面意见，对剧目提出了批评，艺人和观众均受到一次教育（我们认为批评有严重毒草的戏，在座谈会提意见无效后，可以用大字报，但必须防止粗暴和影响剧团正常演出，考虑收效如何）。

通过香花毒草的斗争，艺人觉悟有了进一步的提高，绝大部分艺人认识到毒草给人民带来的不良影响，主张并坚持演好戏，在会演开始时，全体艺人向人民代表大会全国常务委员会发出响应梅兰芳先生等七人的"提高戏曲质量，不演坏戏"的倡议。我省名演员周传瑛等十五人还向全省戏曲界提出"演好戏"的保证。上虞越剧团演员王素娟还在报上撰文公开批评了该剧团"以大肆放毒草吸引观众、追求上座率的作法"，并认为"作为一个新社会的演员却演封建糟粕很严重的坏戏而感到惭愧"。

总之，全国剧目工作会议基本精神及文化部开放禁戏的措施是正确的，它促使了我省戏曲艺术事业的繁荣。但由于我局在贯彻会议精神上还不够深入和全面，以及右派分子乘机宣扬资产阶级文艺观点，否定党的文艺方针原则，戏曲剧目工作中也出现了一些不好的现象。主要表现在：某些艺人和某些文化干部中，错误地认为文化部开放了禁戏，就似乎取消了衡量剧目的标准；只要百花齐放，不要推陈出新了。个别人则对于上演剧目要求有思想性、人民性，就似乎是"教条"，是"新的清规戒律"，会影响"放"、"鸣"方针的贯彻，认为每一个个人是无法认识香花与毒草的，因此，主张即使含有糟粕的传统剧目不加整理就可演出，应首先由广大群众及漫长时间来考验鉴定，这种放任自流的做法，对"放毒草为了彻底消灭毒草，放的过程正是识别与剔除过程"认识不足。有些人还把毒草误解为香花，对"毒草也可用来当肥料"作了错误的解释，认为毒草既然可当肥料，就应该演出。如在省文化行政会议时，组织观摩京剧《杀子报》后，二百个代表中竟有半数说它不是绝对性的毒草，个别人还认为"这出戏充分暴露了封建社会的残酷"；"王徐氏的杀子及淫乱行为是'反抗精神'"；一个老艺人认为只要把和尚纳云改得坏些，再突出钱正林塾师的见义勇为，官保的天真可爱，这出戏就有教育意义了。有些人则认为《杀子报》、《大劈棺》二出戏既揭露了王

徐氏与田氏为了满足个人私欲而杀子，"劈棺是一种反抗封建礼教的行为"，劈棺的行为，最后还得到报应，就充分说明反面人物起到"肥料"的作用。个别人则认定《大劈棺》二百五的表演有特色，硬想把毒草变为香花。

由于对文化部开放禁戏的意义认识不足和资产阶级单纯营利思想的指导，特别是右派分子的有意歪曲党的剧目工作会议精神，宣场毒草，造成少数剧团竞演坏戏、竞放毒草的情况，如湖剧团右派分子×××有意歪曲省剧目工作座谈会精神，向湖州市湖剧团传达时说："今后什么戏都好演了；过去中央禁戏的措施是错了；《杀子报》是好戏，要有香花，只有放毒草"等等，并坚持演出《杀子报》、《大劈棺》，极力反对演出现代戏《妇女代表》，说："演这出戏没有人要看的，演这种戏是为了叫别人家说我们不落后"等谬论，企图把艺术引向为资产阶级服务，否定污蔑社会主义文艺事业；上虞越剧团几个月中就接连演出了《阴阳河》、《杀子报》、《僵尸拜月》、《观音得道》等坏戏，平阳京剧团从五月二十七到九月底共演出了《杀子报》、《九更天》、《双钉记》等九个坏戏一百十一场。杭州市京剧团还在海报上以"挖掘传统，开放禁剧，不加修改，分批演出"招徕观众看《大劈棺》、《铁公鸡》等戏，少数剧团则把僵尸、吊死鬼、大小头鬼以及其它恐怖形象作为海报画头以招徕观众，以新奇、荒诞、恐怖、奸杀等剧情、形象刺激观众。大有"趁开禁之良机，捞他一票"的现象。

有些剧团因为演出坏戏可以暂时获得"客满"，因此，对挖掘传统剧目的积极性相对地减低了，曾有一段时间仅注意捡很少演出而目前能"卖座"的剧目来演出，缺乏全面的长远的发掘整理上演传统剧目的观点和计划。特别是在文艺界右派头目××、×××宣扬"一出戏主义"的不良影响下，某些剧团只想"搞出一个好戏红天下"，而不积极全面挖掘整理传统，影响了上演剧目的扩大和丰富。

右派分子反对艺术为政治服务，为社会主义建设服务及某些艺人和戏曲工作者片面强调戏剧演出对人民的文化娱乐的作用，否定或忽略戏曲艺术的教育作用，特别是社会主义思想教育的作用。我局过去对创新工作重视不够，因之，戏曲舞台上的反映现实斗争生活的剧目显得不甚繁荣。

以上情况，特别是上演坏戏的情况，经过反右派斗争后，目前已得到极大程度的纠正，绝大多数剧团已注意努力上演优秀剧目，有些地区的剧目工作机构还订出了今后的剧目工作计划。今后我省的剧目工作将会在"百花齐放，推陈出新"方针的指导下得到进一步的发展。

浙江省文化局

1957年12月10日

抄送：文化部艺术局，中国戏曲研究院，省委宣传部。

浙江省文化局
关于新国营剧团及民间职业剧团的
工资积余部分的分红等问题的公函

化戏(57)字第506号

温州市文化处:

你处(57)文秘字第047号关于规定新国营剧团与民间职业剧团人员的工资调整幅度和年终分红限度的报告已悉。我们认为你处提出的问题很重要,确是目前剧团内存在的普遍问题,在实行基薪分红的剧团里,由于营业好,收入增加,再加之思想教育工作不够,艺人确是产生要求多分红及助长资本主义思想,忽视剧团为工农兵服务的方针。因此,我们建议每年在工资的积余部分应提出一定数量的基金作为剧团常年的预备金,作为集体的公共积累,其比例每年可根据营业的增长而累进。分红部分,是否一般全年不超过二个月的工资,请你们研究,但不必用政府名义规定,具体界限可和剧团讨论后由其自行订定。

浙江省文化局

1957年12月16日

抄送:各专署文教局,各市、县文教(文化)局(科)。

浙江省文化局
关于大力提倡并切实组织职业剧团
下乡上山为工农兵送戏上门的指示

化戏(57)字第545号

各专署文教科、各县、市文化科、局、处,各省属国营剧团:

为了坚决贯彻文艺为工农兵服务的方针,执行中央文化部关于继续合理安排剧场的正常演出,大力提倡各职业剧团下乡上山为工农兵送戏上门的指示,本局除定在一月份再次召开场、团规划会议,进行研究贯彻外,兹特对各职业剧团在春节前后的演出活动,作如下指示,希各地迅即认真贯彻执行。

(一)各县、市文化行政部门必须把安排剧团下乡上山作为一项重要的任务,加强对剧团的社会主义教育和思想领导,使剧团认识到这是一件配合祖国社会主义建设的光荣任务,是贯彻剧团为工农兵服务的重要措施,同时也是艺人克服脱离政治、脱离群众和自我改造的实际行动。各县、市文化行政部门事先要和演出地的区、乡政府、工矿进行联系,交代任务,并协助剧团解决工作上具体困难,以免临时碰壁。

(二)除因整风学习不能下乡上山的剧团外,其他所有剧团都须执行此项光荣任务(外省、市剧团也动员他们这样做),国营剧团首先应带头示范。目前正在进行整风的,必须事

先做好准备，等整风一结束，立即安排下乡上山。在春节之前，在县城演出的剧团应该深入农村及工矿地区，时间一般不得少于二十天；在城市演出的剧团应该深入工厂俱乐部和郊区演出，时间一般不得少于十五天。各县、市应立即通知本县、市剧团执行，剧团流动在外地的，由各演出地县、市文化行政部门会同剧团切实安排，保证完成上述到农村、工矿演出的指标和要求。各剧团应按本通知精神，制定具体计划上报本县文化行政部门核准。

（三）演出剧目应根据农村和工矿的特点，但须质量较高、丰富多样，宜于表演现代戏的剧团至少要准备一个反映现实斗争生活的戏（尤其是配合四十条宣传的戏）；一般剧团也必须准备一些配合社会主义宣传的演唱材料，以便在春节前加演。

（四）各剧团在每个演出地点，都须搞好群众关系，要和农民兄弟同吃同住共甘苦的精神。各剧团均需规定一定时间参加体力劳动，使每个成员都有锻炼机会，并可根据各地不同情况，和当地合作社、工会、小学等岗位举行一些联欢会、座谈会和小型访问演出等等活动，与群众建立感情，搞好群众关系，并对业余剧团进行一些必要的辅导。

（五）下乡上山的剧团，力求人力精炼，行装简便，少带笼箱、景片，做到有戏台就可上戏，雨雪天也能上戏。提倡勤俭朴素，团结互助，反对讲排场，贪享受，闹特殊。

（六）剧团下乡演出时，剧场应该尽量配合同时下乡，剧场的拆帐一般应稍低于在剧场演出时的比例。倘因本地剧团调回整风学习，而与原来演出剧团发生矛盾时，由当地政府与原来演出剧团协商适当缩短演期，组织下乡演出，剧场仍应抽出一定人力配合下乡。

（七）各剧场在下农村、工矿演出时，倘有经验、体会和生动事例，希各地政府和各剧团及时上报我局，以便指导或推广。

浙江省文化局

1957年12月28日

浙江省文化局
批发省属剧团团长工作方法四十条

省文化局批示：

剧团团长工作方法四十条（草案）很好，请即打印出来，发给五个团的每一位同志，反复展开讨论，然后定案实行，在工作中继续修改、充实、发展。一年来的大跃进，团长同志工作一般说来是好的，是辛苦的，但是，现在如不进一步学习政治，加强群众观点，学习辩证法，积极提高领导思想水平，改进工作方法，就不能和新的形势相适应了。我们相信，如能从这一环下手，1959年的剧团工作，必有更大的跃进。

此件同时发给各处、各直属单位负责同志参考。

浙江省文化局

1958年12月24日

附件：

浙江省属五个剧团团长工作方法四十条(草案)

党的文艺工作是阶级斗争的工具；是教育和鼓舞人民进行社会主义建设的工具。戏剧工作是党的文艺工作的组成部分。

戏剧工作的特点：它是综合性的艺术；它主要是通过舞台艺术形象去为政治为生产服务；剧团工作流动性较大；队伍成员绝大部分是出身于非无产阶级的知识分子。

一年来，省属五个剧团，经过整风和反右派的斗争，随着工农业生产的大跃进，在社会主义建设总路线的指引下，在思想上、工作上出现了大跃进的新局面。

为了适应社会主义建设的需要，为政治为生产为大跃进服务，更好的发挥剧团的战斗作用，必须迅速提高剧团领导同志的思想水平，改进工作方法。为此，领导小组初步研究，拟出"剧团团长工作方法四十条(草案)"。其中共分四部分，1—5条是关于剧团的方针任务的问题，这是剧团团长着重要抓的剧团工作的关键，和主要的着眼点；6—11条是关于剧团的政治思想工作部分；12—23条是关于剧团的主要业务工作；24—33条是剧团主要行政工作，各方面关系和几条主要的工作方法；34—40条是剧团团长为了做好一个剧团的领导而需要掌握和学习的一些文化科学知识的方面。

1、贯彻文艺为政治、为生产，紧紧地跟上，紧密地配合，全心全意为工农兵服务的方针。

2、贯彻普及与提高，古为今用，外为中用，两条腿走路的方针。

3、贯彻百花齐放，推陈出新的方针，大力发展现代剧目，积极发掘、整理、和上演优秀传统剧目。

4、发展本剧种、本剧团优良的风格，创造社会主义民族的新戏曲。

5、贯彻又红又专的方针，有计划地培养各类演员、导演、编剧、音乐、舞蹈、舞美等艺术干部，充分地发挥他们的作用。

6、加强共产主义思想教育，打破现有文艺队伍中资产阶级个人名利思想、自由主义、资产阶级文艺思想和资产阶级法权思想，大立不计较报酬的共产主义的劳动态度，加强组织性纪律性，更加巩固地确立毛泽东文艺思想的领导权。

7、坚持每天读报的制度，组织重大时事政策的讨论。

8、依靠党、团支部，坚持经常的组织生活，经常地及时地了解与掌握群众思想动态，开展批评与自我批评，在一定时期内抓住主要的不良倾向，开展思想斗争，加强团结。

9、组织全体人员，利用点滴时间，进行系统的政治理论学习，特别是学习毛泽东的著作，学习辩证法。

10、不断革命，依靠群众，办事多和群众商量，创造尖端，总结经验，推动全面。

11、定期总结评比工作。

12、审查上演的现代剧目、传统剧目（包括中国剧目、外国剧目、大中小型等）的各种剧（节）目政治思想内容和比例。

13、发动与组织全团工作人员进行剧（节）目的创作、改编、整理工作。

14、看排练、看演出。重点剧（节）目多看几次。

15、审查上演剧（节）目的采排。

16、在一定时间内选择重点剧（节）目组织讨论，反复研究加工提高。

17、发扬勤学苦练的精神，提高演员表演水平，提高编导、音乐、舞蹈、舞美等工作人员的艺术水平。

18、不断选择重点，发动全团研究某一戏中的一个角色的创造，总结经验，逐步提高表演水平。

19、定期检查、评比基训（基本功训练）的成绩。

20、定期总结全团表演工作，系统地积累现代和传统剧目的表演经验（包括舞台美术工作的经验）。

21、组织以表演艺术为中心的各部门之间的协作。

22、开展群众性的文艺批评。

23、定期做艺术工作总结。

24、制定全年全面的工作规划；按具体情况制定分期执行的计划。

25、发扬民主精神，加强集体领导，按级分工，加强协作，贯彻责任制。

26、贯彻勤俭办团的方针，厉行节约，反对浪费。

27、加强财务管理工作。

28、大力组织进行辅导工作，向群众学习，和业余相结合。

29、科学安排工作，关心群众生活，注意苦战与休整相结合。

30、定期向局请示报告工作。

31、剧团在外演出时，一个月内要回局一次汇报请示工作，学习文件。

32、（缺）

33、（缺）

34、学点戏剧史。

35、学点导演学。

36、学点表演学。

37、学点音乐。

38、学习文艺理论。

39、学点历史和哲学。

40、学点文学。

省属五个剧团领导小组

1958年12月23日

浙江省文化局
关于专业剧团应坚持上山、下乡、下厂
及配合中心开展宣传工作的几点意见

文戏(59)字第140号

专署、市、县文教(化)局(科、处):

今年以来,全省专业剧团在上山、下乡及配合中心宣传工作上,有部分剧团进行得较好,有的做得不够认真,少数剧团甚至没有进行。为了正确地贯彻执行既继续坚持上山下乡紧密配合中心宣传,又注意剧目的表演艺术的提高工作,特提出下列几条意见,望各地文化部门根据具体情况认真贯彻执行。

(一)除城镇剧场演出外,剧团每年至少应有二至四个月时间上山下乡下厂巡回演出,为工农兵送戏上门。

(二)剧团在城镇演出时,每月内应安排二至三天时间深入工厂、农村进行宣传活动。

(三)遇有重要的生产和政治中心运动,即应及时组织适当力量,进行宣传。

(四)为了提高宣传质量,搞好宣传工作,剧团可建立相应的组织(如宣传组等),以便更有效地有计划地进行宣传。在宣传节目上,既要求思想内容积极,又要求有一定艺术水平;既要有紧密配合中心,表扬先进人物先进事迹,鼓舞群众干劲的节目,又应有短小精悍、轻松愉快的优秀传统节目。

目前,紧张的夏季生产运动正在全省广大农村开展,各地文化主管部门应督促剧团在演出地党委领导下,迅速开展宣传活动。

浙江省文化局

1959年6月5日

抄报:省委宣传部。

抄送:各地、市、县委宣传部,各专业剧团。

浙江省文化局关于提倡剧团在演出时放映幻灯字幕以便帮助观众更好地理解剧目内容的通知

文戏(59)字第452号

各专署、市、县文教(化)局(科、处)、省属剧团:

戏曲艺术富有浓厚地方色彩,各剧种的唱腔、语言千差万别。外地、甚至本地观众不能全部听懂,这就影响了它的教育作用。为了帮助广大群众更好地理解剧目的内容,达到戏曲艺术教育群众的目的,许多剧团(剧种)除了提高演员唱、念技术水平,努力做到咬字吐音清楚、准确以外,还都运用幻灯放映唱词、甚至全部剧词字幕,态度认真严肃,一字不苟,无错字、别字、草字,而且积极提高放映技术,受到群众的热烈欢迎。我们认为这样做,不仅有利于演出,而且可以更广泛地吸收群众改进剧目的意见,更好地提高剧目的思想性和艺术性。因此,幻灯是戏曲演出不可缺少的部分,凡有条件可以运用的地区,希望加以提倡、推广,督促所有戏曲专业剧团认真做好此项工作。

浙江省文化局

1959年12月11日

抄送:各专业剧团

浙江省文化局请督促剧团积极进行戏曲音乐的记录、校对编印工作的通知

文戏(60)字第50号

温州、金华、嘉兴、宁波专署、杭州、宁波、温州市、绍兴、吴兴、余姚、淳安、象山、嵊县、黄岩县文教(化)局(科、处),浙江越剧一、二团,浙江昆苏剧团:

去年七月间,我局所召开的省戏曲音乐座谈会中,代表一致认为必须正确继承戏曲音乐艺术传统,以促进戏曲事业的发展,并提出于去年年底前将本省各地方剧种的音乐唱腔、曲牌全部记录完毕。会后,许多剧团很重视此项工作,立即组织力量,积极进行记录、校对、印刊,到目前为止,计有黄岩乱弹、甬剧、绍剧、睦剧、姚剧、湖剧、杭剧等剧种已全部或大部记录完毕并整理成册,如期或提前完成了任务。但亦有少数剧团至今仍未进行,或进行缓慢。我们考虑到,为了能及时将此项资料全部刊印推广,以促进戏曲音乐的发展,故希

各地文化行政领导部门，督促有关剧团于三月份前将是项资料（包括剧种介绍一文）整理成册寄我局。虽已记录刊印成册，但尚未全部记录完毕或未经校对的剧种，亦请继续进行为荷。

浙江省文化局

1960年2月13日

抄送：浙江绍剧团、浙江婺剧团、嵊县人民艺术院、象山平调剧团、杭州杭剧团、温州瓯剧团、温州和剧团、淳安睦剧团、黄岩乱弹剧团、余姚姚剧团、宁波甬剧团、吴兴湖剧团。

浙江省文化局
请即执行停演“鬼戏”的指示的通知

文戏（63）字第88号

各专署文卫办公室、各市文化处（局）、各县文教局：

中央批转文化部党组“关于停演‘鬼戏’的请示报告”（中发（63）240号文）已发至县委，请即组织戏剧和曲艺工作者进行学习，贯彻执行。

你地区剧团、曲艺演员最近有否上演“鬼戏”和说唱描写鬼魂的曲目的情况，请将还在上演、已停演和准备修改后再上演的“鬼戏”及描写鬼魂的曲目，以及学习讨论中的问题报我局。

浙江省文化局

1963年4月22日

浙江省文化局
为转发文化部“关于黑剧团非法活动的一些情况及制止其非法活动的几点意见”

文戏（63）字第146号

各专署、市、县文教（化、卫）办公室（局、处）：

现将文化部1963年5月18日（63）文艺字第714号“关于黑剧团非法活动的一些情况及制止其非法活动的几点意见”文转发给你们，请认真研究并严格执行。同时，本省各地亦同样发生非法剧团的活动，如宁波市已先后发现并处理了四批非法剧团。为进一步加强对艺术表演团体巡回演出的管理，杜绝黑剧团的非法活动，故根据本省情况，提出如下意见：

1、各地必须认真做好艺术表演团体巡回演出的统一领导分级管理的工作。特别是对外省要求进入本省各地演出的剧团，由于情况不够了解，故要严格控制和管理。今后，除省

与省之间的习惯交流地区的剧团，可由毗邻双方专署文化主管部门研究审查决定，并及时上报我局备案外，其他凡进省、出省剧团均须经我局审查批准通知后，始能安排，各地均不得自行决定。希各地文化主管部门加以严格掌握。同时，各地还须加强对剧场工作人员在这项工作上的教育。

2、对一些不属艺术表演团体的动物驯化表演、展览等活动的个人和团体，也应严加管理，并纳入分级安排管理的范围。不能让他们到处擅自活动。

3、各地对巡回演出管理工作进行一次了解检查，如发现有不合乎演出手续未经分级管理安排的专业表演团体，除一律不予演出外，并应通知演出团体的直属文化主管部门，要求立即调回，同时将有关处理情况及时上报我局。

4、对当前仍在活动的黑剧团应立即进行清查，并根据1962年12月22日中共浙江省委批转省委宣传部“关于整顿农村业余剧团，加强农村文化工作的领导和处理非法职业剧团的报告”精神，认真协同当地公安部门及时研究处理。

附件：如文。

浙江省文化局

1963年6月12日

抄报：省人委、省委宣传部。

抄送：省公安厅、各专署、县公安处（局），全省各剧场，军区政治部。

浙江省文化局
关于剧团人员工资调整问题的请示报告

文戏（66）字第64号

省人委：

最近，我们收到绍兴县文教局就六龄童等四名党员演员要求降低工资的报告，因为降低工资是一个重大的政策性问题，特将我们研究的意见报告如下：

我省专业剧团演员的工资，除杭州市京剧团少数演员超出文艺一级工资标准并已降低外，其他演职员都没有超过这条杠子。但是，由于过去演员自由活动、“跳团”等方式而抬高工资的，有的还未降下来。如××越剧团演员××，曾跳了三个团，工资就抬高到九十多元，而却不会演什么戏，至今尚未降下。此外，有部分从上海市下放来的剧团，原来工资水平较高。还有一些老艺人是在“挖传统、翻箱底”时有“贡献”而错误地提了工资。因此，在剧团内部，工资高低悬殊过大的情况还较普遍地存在。按照一九六四年八月二十一日中央批转《文化部党组关于处理戏曲演员高工资问题的请示报告》精神，我们的意见是：

一、在当地党委的领导下，由文化行政部门会同有关部门，对专业剧团演职员的工资进行一次调查研究，凡属工资高低悬殊过大、极不合理的情况以及演员"跳团"而抬高工资尚未降下的，原则上都要进行适当的调整。在调整时，必须突出政治，首先作好充分的思想工作，说明这样做绝不是因为国家要省几个钱，而是为了有利于戏剧工作者的思想改造，有利于戏剧工作者同工农兵相结合，防止修正主义的滋长和资产阶级思想的侵蚀。特别要向年青一代的戏剧工作者进行教育，教育他们不应当追求名利，计较工资，而应当保持艰苦朴素的作风，树立革命的志气，做一个革命的戏剧工作者。

二、在具体处理上，对因演员自由流动、"跳团"等方式而抬高工资的，即使在国家工资标准范围以内的，也必须一律降下来。对于这类人员的工资，应当首先处理。这些人在国营剧团的，可按国家文艺人员工资标准重新评级，在集体所有制剧团的，可根据其德才表现，评定适当的工资。

三、对于演职员中工资过高，本人又主动要求降低的，可在做好思想工作的前提下，进行个别调整，适当降低。在进行时应有领导地进行民主讨论，最后经过当地党委和人委批准执行。

以上意见，当否，请批示！

浙江省文化局

1966年5月26日

抄报：省委宣传部。

浙江省文化局等六厅、局、会、部关于座谈贯彻执行《中共中央关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定》过程中的情况和意见的纪要

1967年8月

在省军管会的领导下，省联总所属省文化局、省财政厅、省计划经济委员会、省劳动局、省委宣传部等单位的革命造反派及省民政厅联合主持，于一九六七年八月二十一日——八月二十四日在杭州召开了一次研究讨论贯彻执行《中共中央关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定》过程中的情况和意见的座谈会，到会的有各军分区(温州、金华缺席)及部分县、市人武部生产办公室代表和浙江省、杭州市文艺界革命造反派的代表共二十一人。

这次会议，交流了贯彻执行《中共中央关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定》的

情况，通过讨论，进一步领会这一文件的精神实质，决心高举毛泽东思想的伟大红旗，把无产阶级文化大革命进行到底。会议还讨论和研究了中央文革小组文艺组草拟的《关于整顿自负盈亏文艺团体的几点意见》(草稿)，对如何正确对待当前自负盈亏文艺团体存在着的一些实际问题，也进行了充分的讨论。

这次会议自始至终高举毛泽东思想的伟大红旗，突出政治。是一次活学活用毛主席著作的会议；是一次贯彻毛主席革命路线的会议；是一次走群众路线的会议。

会议研究和讨论了如下几个主要问题：

一、会议认为：《中共中央关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定》和中央文革小组文艺组草拟的《关于整顿自负盈亏文艺团体的几点意见》(草稿)两个文件的颁发，给文艺界指明了方向，充分体现了党中央、毛主席对文艺界的重视和关怀，给文艺界的无产阶级革命派以很大鼓舞。这两个文件的精神实质是要高举毛泽东思想伟大红旗，贯彻执行毛主席的革命路线，彻底批判以中国的赫鲁晓夫刘少奇为总后台，以反革命修正主义分子陆定一、周扬为总头目的反革命修正主义文艺黑线，把他们在各地区、各部门的代理人，党内的一小撮走资本主义道路的当权派揪出来斗垮、斗倒、斗臭，并肃清其毒害，批判资产阶级反动学阀、反动“权威”，把无产阶级文化大革命进行到底。

二、目前，我省文艺界同其他各条战线一样，革命形势大好，越来越好。许多文艺团体的无产阶级革命派，团结广大革命群众，高举毛泽东思想的伟大红旗，投入了革命的大批判。但运动的进展是不平衡的，有的单位阶级斗争盖子还没有彻底揭开，阶级阵线还不太清楚；有的单位大批判还刚刚开始，有的单位的大批判还没有和广大工农兵群众相结合，离揭深、批透的要求还相差很远。因此，必须坚决执行毛主席司令部的重要战斗号令，紧跟毛主席的战略部署，紧紧掌握斗争大方向，更高地举起毛泽东思想的伟大红旗，搞好革命的大批判，集中火力、集中目标，从政治上、思想上、理论上批倒、批臭以中国赫鲁晓夫刘少奇为首的党内一小撮最大的走资派，搞好本单位的斗批改，彻底摧毁资产阶级司令部，彻底摧毁反革命修正主义文艺黑线。

三、必须正确对待自负盈亏文艺团体的整顿工作。会议认为，文艺团体必须通过无产阶级文化大革命，彻底肃清反革命修正主义文艺路线的毒害，使文艺真正成为“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器”，建立起一支忠于毛主席的革命路线，真正为无产阶级政治服务，为工农兵服务的无产阶级革命文艺队伍。因此，自负盈亏剧团的整顿工作，决不能简单地理解为凡是自负盈亏剧团都要砍掉、散掉。那种不安心搞革命、搞大批判，急于要散、要走的想法和要求都是不对的。有的剧团和演职员，今后不适宜演革命现代戏，需要撤消和另外安排工作或生活出路，这种情况也是客观存在，但不首先搞好革命，整顿工作也是搞不好的。会议认为，自负盈亏文艺团体的整顿工作，必须通过无产阶级文化大革命，促进人的思想革命化，在深入开展大批判，在斗、批的基础上进行；必须在毛主席

的革命路线取得决定性的胜利，文艺团体的无产阶级革命派真正掌了权，当地建立以左派为核心的临时权力机构以后，才能顺利进行。才能避免产生“后遗症”，才能防止走资派和坚持资产阶级反动路线的人利用保守组织在整顿工作中推行资产阶级反动路线，排挤、打击真正的无产阶级革命派。

各地有关部门要加强调查研究，为今后的整编工作作好准备。

四、会议认为，文艺团体在文化大革命中，应该一面进行本单位的斗批改，一面创作和排演革命现代戏，当前尤应创作和演出为大批判服务的小节目。运用文艺武器参加大批判，这是革命文艺工作者的职责。这种演出就是斗争，就是革命，而决不能只是为了钱，单纯为了争取收入。当然，演出应该收费。演出场次要注意适当，不能脱离斗争、脱离斗批改，为演出而演出。

五、关于女子越剧团问题。会议认为：女子越剧团占全省剧团的百分之七十左右，这是旧社会的产物，解放十几年来，在文艺黑线的统治下，没有进行根本的、革命性的改革，不能演好革命现代戏。必须通过无产阶级文化大革命，在斗批改的过程中进行彻底的改造。全省越剧界的革命文艺工作者，必须以积极的态度，在文化大革命中为越剧的革命做出贡献。

六、会议还讨论了如何妥善解决当前自负盈亏剧团的经济困难问题。会议认为：

1、当前自负盈亏剧团经济比较困难，这是客观存在，但在解决这一问题时，必须突出政治。

文化主管部门和财政部门应遵循毛主席的教导：“我们应该深刻地注意群众生活的问题，从土地、劳动问题，到柴米油盐问题。……一切这些群众生活上的问题，都应该把它提到自己的议事日程上。”要主动关心自负盈亏剧团演职员的生活。全省无产阶级革命造反派是心连心的，省级各有关厅、局的革命造反派一致表示：坚决支持各地、县、市文艺界的革命文艺工作者起来造反，砸烂旧文艺，创建新文艺，把浙江省文艺界的文化大革命进行到底。为使自负盈亏剧团的演职员能安心搞革命，要求各地文化主管部门和财政部门根据中共中央“中发(67)220号”文件转发中央文革小组文艺组草拟的《关于整顿自负盈亏文艺团体的几点意见》(草稿)精神，对自负盈亏剧团演职员生活费不足部分，从地方财政预算或机动财力中统筹安排，妥善解决，使自负盈亏剧团的演职员在文化大革命中的基本生活有所保证。今年省财政厅亦将根据财政收支情况，尽最大可能，从总预算中调济安排部分经费，追加各地，以适当帮助解决各地的财政困难。

革命文艺工作者应该了解，国家对自负盈亏剧团是无比关怀的。就本省来看，也是这样，安排今年财政预算时，对自负盈亏剧团的补贴经费，比往年(运动前)增加二倍多。相信革命文艺工作者是通情达理的，一定会按照毛主席的教导，能顾全大局，考虑问题从全国七亿人口出发，能节约闹革命的。

2、关于演职员生活费的不足部分，仍由国家给予适当补贴的问题。经分别请示中央文革小组文艺组和中央财政部，答复是“生活费的补贴不等于工资照发，但应让演职员基本生活过得去。”会议认为：生活费补助既不等于工资照发，但也不是平均主义，不管家庭负担轻重，一律发若干元。必须充分发动群众，进行讨论，根据演职员家庭负担情况合理解决。

此外，个体曲艺人员生活困难问题，主要应通过生产自救来解决，如仍有困难的，可由当地民政部门按照一般社会救济原则给予适当救济。家住农村的，主要依靠社、队集体力量帮助解决。

会议在讨论中央文革小组文艺组草拟的《关于整顿自负盈亏文艺团体的几点意见》（草稿）时，反映的一些情况和问题，我们将加以整理另文上报，请示中央。

浙江省文化局

浙江省财政厅

浙江省计划经济委员会

浙江省劳动局

省委宣传部

浙江省民政厅

（此件经浙江省军管会(67)浙军管字 020 号批转各地参照执行）

浙江省文化局
关于创作、演出剧目上演的审批管理办法的通知

省属各团(队)、各地(市)、县文化(教)局：

在华国锋同志的五届人大工作报告精神指引下，我省文艺战线拨乱反正，正本清源。1978 年内，先后举行了“浙江省创作剧目调演”和“浙江省文学艺术创作大会”，戏剧创作初步繁荣，新剧本不断涌现；省委宣传部根据中宣部〔78〕1 号文件精神，下达了省宣(78)70 号文件，恢复上演我省主要地方剧种第一批优秀传统剧目和新编历史剧目，此外，还为被“四人帮”诬陷为毒草的一批剧目平了反，并恢复上演。由于广大文艺工作者的努力，剧目工作取得了一定成绩，受到工农兵观众的欢迎。

经过一年来的实践检验，我们认为创作剧本和演出剧目的审查制度及管理办法，有待改善。一个作品从创作到搬上舞台演出，所经过的审查层次过多；全省各级剧团凡要上演中宣部和省委宣传部文件中未列为恢复上演的传统剧目，都需层层报批，手续繁琐，时间拖长，不完全符合艺术生产的特点和规律。

在全党的工作重点实现伟大的战略转移以后，要尽快地发展与繁荣社会主义文艺事业，为四个现代化服务。为调动广大文艺工作者的积极性和创造性，解放思想，发扬艺术民主、集中群众的智慧和经验，更好地贯彻“双百”方针，以推动文艺工作者深入生活，创作和演出为群众喜闻乐见的反映我们伟大时代和英雄人物的好作品，现拟定关于创作、演出剧目上演的审批管理办法：

（1）今后，凡是各剧团（队）创作剧目和演出剧目（包括传统剧、新编历史剧和现代戏剧目），应本着百花齐放，以现代革命题材为主，同时也要重视历史题材和其他题材的方针，在内容和艺术上比较好的，经本演出单位研究审定，即可上演。文化部过去曾明令禁演的坏戏，不得演出。

各级文化主管部门和各剧团（队）党组织对剧目工作的领导，主要体现在贯彻党的方针、政策，坚持“百花齐放、百家争鸣”，发扬艺术民主，努力按照艺术规律办事，促进创作繁荣，积极组织作者深入生活，大胆创作，提倡各种艺术风格互相争艳；传统剧目一定要改革。我们戏曲发展的努力方向，是发展革命现代戏，要引导剧目创作和剧目演出工作朝着正确和健康的方向发展。

（2）对于新创作的塑造毛主席、周总理等老一辈无产阶级革命家形象的剧目，由上级主管部门及有关党委领导审查。

（3）对接待外宾、节日庆祝及配合重大政治任务等专场演出的剧目，仍由有关领导部门审查。

（4）省级剧团和地、市、县剧团出省演出，由当地主管部门审查；赴京演出，由省主管领导部门审查。

浙江省文化局

一九七九年三月六日

报送：文化部、省委宣传部

浙江省文化局关于恢复集体所有制剧团问题的批复

遂昌、武义县文化局：

你们关于要求恢复遂昌越剧团和武义昆剧团的报告以及群众来信收悉。

由于林彪、“四人帮”的严重破坏，我国国民经济临于崩溃边缘，人民生活不能改善。粉碎“四人帮”以后，在以华国锋同志为首的党中央领导下，国民经济开始好转，特别是党的三中全会决定党的工作重点转移到社会主义四个现代化建设上来，国家需要的投资很大，“四人帮”给我们造成的困难很多，问题成山，现在国民经济还处于恢复阶段，文艺工作必

须适应国民经济基础的发展，目前我省已有一百三十九个剧团共三千多人，如再继续恢复和建立剧团，则给国家增加更大的负担，况且目前国家也不拨给劳动指标，剧团该出去的出不去，该进来的进不来，根据最近中央指示精神，经济建设要进行调整，为此我们提出以下意见，供各地文化主管部门考虑和掌握。

一、原则上一个县一个剧团，已解散的剧团不可能也不必要全部恢复及收回全班人马。

二、如果要恢复的剧团其性质是集体所有制，必须自负盈亏。剧团的开办费、演职员宿舍、排练场、人员工资以及设备等，一切经费均由剧团自行解决，国家不可能给以补助。

三、剧团人员要精干，要考虑到便于上山下乡为工农兵演出。

四、剧团要有坚强的领导班子，同时要配备好的艺术骨干和新生力量，原剧团人员若已不再适合剧团工作而目前已落实政策安排工作的，不一定再回来。

请你们根据以上四条意见慎重研究后，报你县革委会审批，再报我局审定。

此复。

浙江省文化局

一九七九年四月十三日

报送：省委宣传部

抄送：各地（市）文化局

浙江省文化局关于全省戏曲“小百花”会演情况的报告

省委宣传部并报省委、省人民政府：

（一）

我省一九八二年戏曲“小百花”会演，九月二日至二十三日在杭州举行，历时二十二天。参加会演的有十个地、市代表队和一个省属代表队，有三百四十一名学员和青年演员，加上各地自费来杭观摩的艺训人员三百四十七名，共有近七百名学员、青年演员和老师。会演共组织十七台演出，其中有越剧、婺剧、绍剧、京剧、昆剧、瓯剧、甬剧、姚剧、和剧、调腔、宁海平调、睦剧等十二个剧种的一百零八个节目，并从中挑选了部分较好的节目举行了五次联合组台公演。

这次会演，是学习、宣传十二大精神的大会，是总结交流戏曲艺术教学工作经验的大会，是培养青年戏曲艺术人材的大检阅，也是一期大型的学习班。

这次会演，正值党的十二大胜利召开，对搞好会演是巨大的鼓舞和推动。会演期间组成了临时党、团总支和各代表队临时党、团支部，加强思想政治工作，把学习、宣传十二大

精神作为重要任务来抓，采取读报、听广播、宣讲、座谈、办专栏等形式，认真组织学习。周传瑛、六龄童两位老一辈艺术家说："我们在旧社会演戏是为了养家糊口，现在我们教戏，主要是为了传播共产主义思想，建设社会主义精神文明。在有生之年，我们要为培养戏曲艺术接班人献出自己的余热"。广大青年演(学)员通过学习十二大文件，深受鼓舞，他们表示："决不辜负党和人民的殷切期望，立志做新时代的革命文艺工作者，为发展戏曲艺术贡献青春！"会演开始前，舟山、宁波等地区代表队突击赶排了一批文艺节目，在来杭途中的轮船、火车上演出。浙越一、二团和宁波地区等代表队在会演中加演了宣传十二大精神的节目。在十二大精神的鼓舞下，整个会演中，学员们在台上努力认真演好戏，在台下"五讲四美"扬新风，涌现出很多学习好、思想好、纪律好、团结好的新事新风，受到广泛好评。虽然会演规模大、时间长，小孩很多、居住分散、以步代车、条件较差，但是大家不计条件，顾全大局、艰苦奋斗、克服困难，保证了会演圆满顺利地完成。

会演期间，开展了广泛的艺术教学活动。组织了两次传艺会和艺术教学经验交流会。专门设了三个基训点，每个点对学员进行了十二次基本身训。为学员安排了嗓音卫生、越剧唱腔、念白、化妆和流派唱腔、表演等六次大型讲座。编印了十万字左右的业务教材。《戏剧影视报》编印"小百花"专刊八期，对会演进行报导和发表评介文章。这些活动对改进和提高艺术教学工作将起推进作用。

会演期间，对学员进行了政治、语文考试，总平均分数政治 73 分，语文 63 分。通过考试，使学员明确努力方向，只有重视和抓紧学习，全面提高自己的水平，才能成为真正有理想、有道德、有文化、守纪律、又红又专的戏曲艺术工作者。同时，还组织大家讨论修订了专业剧团学员守则，经局批准已下达。

这次会演，邀请了全省各戏曲剧种部分有影响的老艺人和艺教专业人员，组成评奖委员会，还成立了顾问组。经过评委会、顾问组和各代表队的评议，并经局党组审定，共评出："优秀小百花奖"五十名，"小百花奖"一百五十名。经各地推荐评选出"小百花优秀园丁奖"三十三名。

总之，这次会演普遍反映，由于指导思想比较明确，在政治上、艺术上和思想作风上全面培养青年戏曲艺术人材都有很大收获，对我省戏曲事业的繁荣发展必将起推动作用。

(二)

这次全省戏曲"小百花"会演，是继一九八〇年全省青年演员会演又一次对培养青年文艺人材的检阅，充分显示了我省戏曲事业新人辈出、后继有人的大好局面。取得这些成绩主要是：

一、各级党政领导的重视。党的三中全会以来，省委、省人民政府和各地党委、人民政府、宣传文化部门的领导非常重视和关怀培养青年演员的工作，许多领导亲自动手，选拔

和发现人材，帮助解决各方面的具体困难，扭转十年动乱造成戏曲人才青黄不接的局面。在计委、人事、劳动、财政等有关部门的大力支持下，全省从城镇、农村招收了学员二千多人，仅去年一年经过考核批准，从中择优招工录取了 247 人，充实了戏曲队伍的新鲜血液。为了加强艺术教育，促进人材培养，我省恢复建立了婺剧、绍剧、甬剧、姚剧四个艺训班，各地也办了训练班和随团学员班，一九八〇年举行了全省青年演员会演，一九八一年召开了全省艺术教育工作座谈会，提出要把艺术教育工作作为繁荣发展戏曲事业的战略措施来抓，并确定今年举行全省戏曲“小百花”会演。各级党委和政府的重视，是培养青年艺术人材取得成果的重要关键。

二、艺教工作者的辛勤培养。近几年来，全省文艺园地涌现的一大批优秀新苗，是与艺校、艺训班、剧团老师们的精心培育分不开的。他们亲身经历十年动乱，面对青黄不接、后继乏人的状况，感到痛心和焦虑，对培养年青一代具有强烈的责任感和紧迫感。因此，在条件差、人手少、困难多、任务重的情况下，能毅然挑起培养戏曲艺术接班人的历史重担。他们不为名、不为利，勤勤恳恳，任劳任怨，甘做人梯当“二传手”。有些老艺人不顾年过花甲、身弱多病，满腔热情，悉心传授，既教戏又教人，严格要求。他们为培养又红又专的下一代洒下了辛勤的汗水，不仅培育了一大批文艺新秀，并且摸索和积累了戏曲艺术教学工作的经验。

三、学员们自身的刻苦努力。大多数学员都能严格要求自己，政治思想上要求进步，艺术上刻苦认真，争做有理想、有道德、有文化、守纪律的又红又专的戏曲事业接班人，各方面提高较快。因此，很多青年演员和学员，在青年演员会演和“小百花”会演中取得较多的成绩，受到了奖励，博得广泛的好评。有的还光荣批准为中共预备党员，并被推选为出席共青团省七届代表大会的代表。

（三）

全省二千多名学员，是繁荣发展我省戏曲事业的希望所在。为了巩固已取得的成绩，进一步加强培养青年戏曲人材的工作，必须重视和加强艺术教学工作。

一、要联系实际，认真学习贯彻十二大精神，努力开拓繁荣我省戏曲艺术事业的新局面，为建设社会主义精神文明贡献力量。各级文化主管部门，戏曲艺术教学单位和剧团的领导，要继续把加强艺术教学，培养青年艺术人材作为繁荣发展我省戏曲事业的战略任务来抓，明确培养目标，加强思想政治工作，重视党、团组织建设，抓好专业训练和文化知识的学习，总结交流艺术教育经验，提高艺术教学质量，帮助解决实际困难，争取多出人材、快出人材、出好的人材。对于涌现出来的好苗子，要从各方面给予关怀和支持，处理好学习训练和艺术实践的关系，创造条件使他们不断提高，更快地成长，努力建设一支适应新时期需要的又红又专的戏曲队伍。

二、青年演员和学员要把取得的成绩和进步，看作是漫长的艺术道路上的起点，要戒骄戒躁，奋发努力，勤学苦练，严格要求自己，模范遵守《文艺工作者公约》和《学员守则》，努力提高政治觉悟和思想、业务、文化水平，满怀信心地进行艺术事业上的万里长征，立志做一个新时期的革命文艺工作者，为繁荣发展我省的戏曲事业作出贡献。

三、艺术教育工作者要进一步增强培养戏曲事业接班人的责任感，对青年演员和学员无论在思想作风、道德品质、组织纪律和专业训练、文化知识等方面，都要严格要求，既教戏又教人，使他们全面发展、迅速成材。同时，要为人师表，在教学实践中不断学习和提高自己，才能高质量、高效率地培养又红又专的接班人，更好地完成历史赋予的重任。

四、努力培养青年戏曲人材，扭转十年动乱造成的戏曲队伍青黄不接的局面，是繁荣发展戏剧事业的希望所在，也是开创我省戏剧事业的新局面，更好地为建设社会主义精神文明服务的一件大事。但是，培养青年戏曲人材的工作，涉及编制、设施、招工、经费等等问题，目前存在不少具体困难。因此，请各级党委、政府和计委、人事、劳动、财政等部门，继续给予重视和支持，帮助解决可能解决的实际问题。

浙江省文化局

一九八二年十月二十九日

抄报：文化部

抄送：各地、市、县委宣传部、文化(教)局、省计委、省人事局、省劳动局、省财政厅

索　　引

条目汉字笔画索引

一 画

二 画

三 画

四　画

五　画

六　画

七　画

八 画

九　画

十 画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画

十八画

十九画以上

条目汉语拼音索引

D

E

F

G

H

J

K

L

O

P

Q

R

S

X

Y

Z